الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتّاب العرب

العدد ٧٦ ـ السنة التاسعة عشرة ـ خريف ١٩٩٣

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* تعتذر هيئة التحرير عن نشر اية مادة لم تتوفر فيها شروط النشر .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعتبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٢٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا أميركيا

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٣

هـ ٢٤٤٣٢٩،

٢٤٤٢٩٩

تقديم الترجمة والمترجم

د. بثينة شعبان

عقد في مدينة برايتون في انكلترا المؤتمر الثالث عشر للاتحاد الدولي للمترجمين مابين ٦-١٣ آب ١٩٩٣ وتحت عنوان « الترجمة العروة الوثقى » وكان هناك اجماع في نهاية المؤتمر على أن هذا المؤتمر قد فتح أبواباً وأضاء مفاهيم لابد وأن نلمس انعكاساتها الايجابية على الترجمة لسنوات قادمة . فقد عالجت الابحاث المقدمة وحلقات البحث هموم الترجمة والمترجم من كافة جوانبها الشخصية ، والفكرية والبحثية والمهنية والمادية،كما تناولت ترجمة جميع ألوان الكتابة الشعرية والنثرية والعلمية والتقنية والترجمة على الكومبيوتر .

وتبادل الباحثون والمترجمون من مختلف معاهد وجامعات العالم تجاربهم ومعاناتهم مع المصطلح ومع اللغات المختلفة على تعدد أشكالها وصعوباتها وموجز القول أن المؤتمر كان حدثاً مغنياً بل مدرسة كثفت سنوات من البحث والتمحيص والتدقيق وقدمت النتائج الذهبية للراغبين والتواقين خلال اسبوع من المتابعة والمشاركة .

ومع أن المؤتمر يستحق التغطية الكاملة على صفحات هذه المجلة فاني أكتفي هنا وكمقدمة بتناول بعض النقاط التي تهم القارىء العربي.

أولا ، عالج المؤتمر بموضوعية وجدية مكانة المترجم بالمقارنة مع المؤلف سواء من الناحية المعنوية أو بالنسبة لمردود عمله المادي . وعبرت معظم الاوراق المقدمة في هذا الصدد عن شكوى عالية من بخس المترجم حقه والاستهانة بدوره الهام والجليل في نقل حضارات وتراث الشعوب . وانتقد أكثر من متحدث الفكرة الشائعة بأن المترجم هو مبدع من الدرجة الثانية وأنه لو كان مبدعا من الدرجة الاولى لأصبح مؤلفا . وتحدى كثير من المترجمين مثل هذا المفهوم وعبروا عن ايمانهم بأهمية الترجمة وأنهم بشكل واع اختاروا هذا اللون من الابداع وبرهن الكثير من المتحدثين أن ترجمة أي عمل ابداعي هي ابداع بحد ذاته وخاصة حين يتعلق الامر بترجمة الشعر فقد اتفق كثير من المشاركين أنه يتعذر ترجمة الشعر على من ليس بشاعر . وهنا رأيت ضرورة نقل هذا النقاش الى الوطن العربي حيث مازلنا نتهامس عن اهمال حق المترجم ولم نتجرأ بعد أن نعلن بصوت عال عن ضرورة ايفاء المترجم حقه وتحديد مهامه الفكرية النبيلة ومكافأته ماديا ومعنويا بما يتناسب والجهد المبذول . وما زالت مؤسساتنا الثقافية تعتبر الترجمة حرفة من لاحرفة له فتضيع روائع الاعمال في أيدي اناس يعتمدون المعجم والكلمات المعجمية الجافة والمتصلبة في أعمال تحتاج الى من يعكس روح العمل وجوه ومناخه قبل أن يترجم كلماته بحرفية قد تفقد النص في كثير من الاحيان روعته وميزته .

وانني أرى أننا في هذه المنطقة العربية التي هي مهد الحضارات والتي عمل الانسان بها بالترجمة قبل أي انسان في العالم أننا مخولون لإثارة هذا الموضوع على مستوى وطني وقومي لاعطاء الترجمة والمترجم مايستحقانه من تكريم واهتمام في الحركة الثقافية العربية .

وانطلاقا من هذا الايمان العميق عقدت المجموعة العربية في المؤتمر ذاته اجتماعا في محاولة منها لتنسيق الجهود العربية في مجال الترجمة

واثبات حضور عربي على مستوى عالمي . فقد اطلعنا من خلال هذا المؤتمر على التجارب العالمية التي تسعى الآن الى اقامة مكاتب اقليمية للترجمة تقسم العالم الى وحدات اقليمية تشبه الى حد بعيد التقسيم السياسي الذي بدأ يتبلور في أعقاب الحرب الباردة . فهناك على سبيل المثال مكتب اقليمي للترجمة في امريكا الشمالية وآخر في أمريكا اللاتينية كما أن أوروبا ورغم تعدد اللغات بها طالبت وفي هذا المؤتمر بالذات بانشاء مكتب اقليمي للترجمة في أوروبا بينما بقي الوطن العربي والذي يتكلم أبناؤه لغة واحدة من المحيط الى الخليج بعيداً كل البعد عن هذه الطروحات العالمية التي لم تعد ترفاً بل أصبحت ضرورة من أجل البقاء في الركب العالمي وعدم التخلف والانفصال عنه .

وقد أثار هذا الموضوع حماس الزملاء العرب المشاركين والتقينا برئيس المؤتمر وطالبنا بانشاء مكتب عربي للترجمة في المنطقة العربية وأبدى استعداده لدعم ذلك اذا ماتوفرت الارادة لدى اتحادات الكتاب العربية أو الهيئات المسؤولة لفعل ذلك . وبعد اجتماعين للمجموعة العربية مع رئيس المؤتمر والهيئة الفنية المختصة تم التوصل الى الاتفاق على اقامة حلقة بحث في مدرسة الملك فهد العليا للترجمة في طنجة في عام ١٩٩٥ تمهيداً لانشاء مكتب اقليمي للترجمة في الوطن العربي .

ان النقاش الذي دار خلال هذين الاجتماعين مع رئيس المؤتمر جعل من الواضح جداً للجميع اننا كعرب مقصرون بحق أنفسنا وأنه قد حان الوقت ان نتخلى عن القاء اللوم على القوى الخارجية وان نتساءل عن أماكن التقصير في أنفسنا أولا . فكلنا يدرك تماماً غياب التنسيق بين الاتحادات العربية في مجال الترجمة بل وحتى غياب التنسيق بين مؤسسات الدولة الواحدة فقد لايعرف اتحاد الكتاب العرب ماتترجمه وزارة الثقافة والعكس صحيح . واذا وجد مشروع للترجمة من العربية الى اللغات

الاوربية الحية فان مثل هذا المشروع يتخذ طابعا اقليميا حسب مموليه والقائمين عليه . وهنا أرى في الترجمة في الوطن العربي صورة مطابقة للعجز الذي يسود الحياة السياسية والتي تتسم بغياب التنسيق وحتى التفاهم ، الامر الذي ينعكس سلبا على جميع الاطراف المعنية . فكيف لنا كمثقفين أن ننتقد مايدور على الساحة السياسية ونطرح البدائل الجمة على المستوى النظري في محاضراتنا وندواتنا بينما نقف تجسيدا لما ننتقده في المجال الفكري والادبي ؟ ان دراسة الحياة الفكرية والثقافية والتي أخذت الترجمة كمثال عليها أمر مرعب لانها تري أن المثقف العربي جزء لايتجزأ من النسيج الذي يقضي عمره في انتقاده والتشهير به . فهلا لنا ان نصلح مابين أيدينا وأن نضع أمورنا في نصابها الصحيح قبل أن نطمح الى تغيير العالم ؟

ان انشاء مكتب إقليمي للترجمة ضرورة فكرية وثقافية ووطنية وقومية وان هذه مسؤولية اتحادات الكتاب العربية وجمعيات الترجمة ووزارات الثقافة ومكاتب ومدارس الترجمة في الوطن العربي . فهلا لنا القيام بمثل هذا العمل الثقافي القومي المشرف والذي يخلق آفاقا مستقبلية جديدة ومشرقة للعناية بحقوق المترجم وبأبعاد الترجمة في هذه الامة التي قدمت مفهوم الترجمة للعالم بأسره منذ آلاف السنين . لم يعد التغني بأمجاد الماضي أمرا مستحبا اذا لم نجعل من الحاضر استمرارا لهذا الماضي ولم يعد الوقوف على الاطلال مجديا في هذه المرحلة التي تحتاج الى موظبة في العمل مع رؤية مستقبلية وتصميم عميق وارادة من حديد .

د . بثينه شعبان

عيسى عصفور ١٩٢٥ - ١٩٩٣

• بقلم : الأستاذ أنطون مقدسي

إن لم تمت حبة الحنطة

في ظلال الثورة السورية الكبرى ولد ، ومع ذكرياتها ترعرع وكبر فهو بطبيعته مناضل من اجل تحرر القطر واستقلاله اولا ، ومن ثم في سبيل حرية الوطن العربي ووحدته . فعند العروبة حقيقة حياته ومعناها في المدرسة عاش مع اللغة العربية ، تراث أجداده وعلى مقاعد الدراسة تعلم مع اللغة الفرنسية أفكار الثورة الفرنسية وقيمها .

من صميم الشعب انبثق ومع الشعب بقي حتى الدقيقة الاخيرة من حياته .. مع الراعي يرعى قطيعه ، مع الفلاح يحرث أرضه ، مع الحرفي يقدم خدماته للناس ... ومع الجندي يحمي الحدود ويسهر على الامن وعندما صار قاضيا جعل من حس العدالة الذي لقنه إياه الشعب معيارا للقضاء بين الناس . وعندما تقاعد وضع ذاته في خدمة كل انسان بحاجة الى خدماته .

كان بين أوائل الذين انتسبوا الى (البعث) .

إلا انه كان يرفض بإصرار المناصب الادارية والسياسية التي كانوا يرشحونه لها . الشعب وحده هو القائد . ولن تكتشف الامة حقيقتها الا عندما يرقى الشعب الى مستواها . فطريق البعث ، الطريق الى البعث طويلة ، طويلة جدا ، سوف تنطوي أجيال كثيرة قبل ان ترتسم معالمها الكبرى . وعلينا اذا ان نعد أنفسنا لعمل قد يجني ثماره أحفاد أحفادنا . . .

اديبا وشاعرا كان ، شعره سجل لآمال خائبة . مابرح يعمل حتى الدقيقة الاخيرة من حياته عسى أن تتحقق ، ويعتقد انها ستتحقق في يوم آت موعود لامحال ، ولو امتد الفاصل بيننا وبينه قرنا واكثر من قرن. وان الشعر والادب الدراسة والتدريس ، القضاء والتشريع . . . ان البعث ذاته وكل مشروع نضعه ، وكل عمل نخطط لتنفيذه . . الا ادوات للمشروع الذي منه نستمد الوجود والمعنى أن توجد أمة عربية واحدة فنوجد بوجودها .

شعره لذاته ، بعض منه لبعض من أصدقائه . أما مع الناس وبين الناس فهو مترجم . لان عصر لقاء الحضارات وحوار الثقافات هو عصر الترجمة المعممة ، طريقنا الاصح والاسلم عاقبة الى الناس .

في الترجمة أنت مع الآخر يعلمك فكل كتاب طريق الى الآخر والى ذاتك لاعهد لك بها ، دنيا جديدة ، رؤية لعالم تجهله واغناء لتراثك وتراث أمتك .

وكان يؤثر التعلم على التعليم ، الاصغاء على الكلام . . . يبهج قلبه أن يقضي حاجتك . . . وان تشكره وتقف عند هذا الحد . فالعمل يستمد قيمته من ذاته لامن الاجر المقابل.

ويبقى هنا أيضا أمينا حتى الدقيقة الاخيرة . . للخط الذي اختاره لحياته . فالكتب - الامهات التي ترجم يفيض عددها عن العشرين ، القسم الاعظم منها بتكليف من وزارة الثقافة وقد نشرت ضمن مطبوعاتها. وكل أجر كان يتقاضاه يقبله شاكرا أيا كان المبلغ .

❋ ❋ ❋

الرجل هذا ، وأمثاله ، فعلة مغمورون ،منثورون في طـول هـذا الوطن وعرضه ، وهم بناته ، لاتدري من هم وأين هم ، يعملون في صمت القلب شاكرين . قطعانه رعوها ، حموها من الذئاب يوم كانت نهب قطاع الطرق . صانوا ارضه ، زرعوها وبدموعهم سقوهـا يوم كانت تمزقهـا الصراعات القبلية والعقائدية . في قلوبهم حفظوا تراث الامة ، يوم كـان يسطو عليه الاغيار . عندهم وحدهم ، عند الشعب الذي انجبهم الامة واحدة كما ان الاله واحد أحد .

إما عند أمراء السياسة فالامة اقطاعات،اصطرعوا عليها طوال قرون وما يزالون يصطرعون .

وحدهم بين المثقفين لم يجعلوا من ثقافتهم مصدر ارتزاق .وحدهم ثروتهم عملهم – خبزنا كفاف يومنا – ومصلحتهم ان يكون ثمة وطـن ؛ والوطن عند غيرهم تجارة ، سمسرة ، وأرصدة تزرع في كل أرض باستثناء الارض التي انتزعت منها .

ليست العروبة مصلحة ياسيدي . العروبة لسان ، ثقـافـة ... زراعة وصناعة اذا شئت ... معنى ومجموعة معاني ، خلق رفيع،ماض يصير مستقبلا وانسان... العروبة وجود .

تلك حقائق لايفهمها ، لايمكن ان يفهمها انسان الاستهلاك والاتجار بالانسان وقيمه .

قالوا : هو وأمثاله من بقايا ماض عفى عليه الدهر ، فلا مكان لهم عندنا . وكان يعرف ذلك . فهو وأمثاله غرباء بين أهلهم ، وعلى الهامش عند ذويهم .

وبالفعـل ،

فيوم طلبوا من المؤسسة التي ترجم لها عشرين مجلدا أن تخصـه بكلمة في مجلتها ، أجابوا :

آسفين بحثنا فلم نعثر على ركن يحتويه ولا على زاوية نحشره فيها . جواب مفحم، ابعد كثير مما تصور قائله .

- اجل ياصديقي لست علما فنضعك بين الاعلام ، لست قضية فندرسك مع القضايا الراهنة ... لست مسرحيا ولا روائيا أو مفكرا . اذن من انت ؟ لست جنديا مجهولا فنسجل اسمك على النصب المكرس لهذا الغرض .

قالوا : هو ماذا اذا ؟

قلنا : انسان ياسيدي ، انسان وحسب .

قالوا : ما القابه ؟ ما مآثره وما السمات التي عرف بها ؟

قلنا : أهي الاوسمة والاعمال الكبيرة التي تصنع الانسان أم هو الذي يصنعها ؟

تلك مفارقة هذا الزمن ياصديقي . أن الانسان الانسان غريب كما الاجنبي نحيله الى (الآداب الاجنبية) - وكنت من أسرة تحريرها -حيث يرحبون به - .

وما حيلتي بالامر ، ياصديقي ، فأنت اخترت ان تكون انسانا بين الناس ،وحيث الناس سواسية .

هؤلاء الناس ياصديقي كبيرهم وصغيرهم ، فقيرهم وثريهم، نساء ورجالا وأطفالا ، الجاهل منهم والمثقف ، كلهم أحاطوا بك ، يوم الرحيل الرحيل ، الجبل والسويداء كانوا معك - معك دوما كانوا - رفعوك على الاكتاف وبكوا ، صلوا وبكوا ، والى قلوبهم أعادوك حيث لايحجبك عنهم ولا يحجبهم عنك ، تراب الارض ولا أعرف العارفين . ويوم ودعك اتحاد الكتاب .

- وكنت من أعضائه - غصت الدار بزملائك وأصدقائك . وقال بعضهم : لو درى الجبل لزحفوا بالعشرات والالوف . فانسانيةالانسان وجدت لها ملاذا عند الشعب يستجيب ، ولكن عز المنادي ياصديقي .

قلت يومها وأنا اغادر المكان : وماذا بعد ؟

هؤلاء قد لاينسوك . وربما ذكرك أولادك ، وماذا عن أولادهم واحفادهم ؟ أنت أخترت أن تكون بين الناس ، مجهولا مع سواد الناس. اجبت تراب الارض التي أنجبتك . وأبناء هذه الارض خدمتهم .

واليوم تتلاشى ذرات جسدك بين ذرات الارض اللامحدودة عددا ومدى .

والانسان ؟ ما الانسان ؟ أن يكون أمينا لم أئتمن عليه .
وما تبقى فعند رب العالمين .

* * *

يومها أيضا خطر ببالي سؤال غريب القيته عليه .

قلت : علام مت ؟ قبل الاوان مت ؟ اكنت معذبا ؟

قال : بلى . الا اني لم اختر الموت بل هو اختارني فحثثت الخطى. اجل ، لبيت داعي الموت كما لبيت داعي الحياة .
ـ أكنت تقول مع حكيم المعرة :

تعب كلها الحياة فما اعجب الا من راغب في ازدياد .
ـ ابدا .
ـ أهي الحياة قدر ؟
ـ أبدا . أنا اخترت حياتي كما اختارتني . وكذلك صنعت قدري كما صنعني .

ويضيف : الحياة والموت متلازمان ، يشعرك كل منهما بحضوره في كل فعل من أفعال وجودك .

فأنت تموت من أجل هذا وتعيش من أجل ذاك . . .
ـ وعلام اخترت لحياتك الدرب الاكثر مشقة ؟
ـ قال : ان لم تمت حبة الحنطة . . .

* * *

كان يأتي الى الوزارة وجهه مشرق وقلبه مفتوح للدنيا وأهل الدنيا، يجلس صامتا . قلما يبادر الكلام ، يترك المبادهة لغيره . اذا صدمه خطأ استأذن وقال بصوت منخفض مايعتقد انه الاصح . جوابه سديد، واضح، تلمح عبره علمه الجم . واطلاعه الواسع والعميق على شؤون الادب والعلوم الانسانية ، على السياسة والمشكلات الراهنة .

كثيرون يأتون الى الوزارة ، بعضهم يطالب بحق غمطناه والبعض الآخر يسأل عن أوراقه ، وغيرهم يلقننا درسا في النشاط وحسن الادارة، وفريق رابع حملته شعواء على الوزارة والدولة أوصلتنا الى مرحلة البؤس .

هو ، مشكلتان استحوذتا على فكره : شعر الحداثة ، والعالم المتخلف فاذا وجدني وحدي ، وكثيرا ما اكون وحيدا : اعتذر وقال حييا : يعز على أن أصرفك عن عملك ، أحسبها فسحة راحة صغيرة . ويضيف بلهجة فيها الدهشة والاستنكار : أنا لا أفهم أن يمسخ شعر هو ارثنا الاغنى وعنوان مجدنا على مدى الزمن ؟ يبحث في الكتب الاجنبية ، يقرأ بعضها ويترجم البعض الآخر . ويحتفظ بالاصل الاجنبي حتى بعد نشر المترجم . عساه يعثر على طريق تنقلنا من التخلف الى التقدم .

وافاجئه يوما سائلا : لقد كنت من جملة كثيرين في الوطن العربي نقاوا الى لغتنا دراسات علمية جدا ترسم لنا الطريق لتجاوز التخلف . وأعرف بالتأكيد ان كتبك العشرة أو أكثر تلبي لدى قرائنا حاجتين : الذوق والعقل ، فأنت كاتب عربي موهوب ومن ثم فان قراء هذا النوع من الكتب كثر وسوقها رائجة . ولكن قل لي (ياصديقي) : هل انقصت هذه الدراسات درجة واحدة من درجات التخلف الكثيرة ؟ ام انه يزداد؟ فيقف حائرا ، في قلبه غصة . وفي عينيه سؤال . وكل سؤال أساسي هو سؤال عن المصير .

أجل مترجم بامتياز . ولم أعرف أنه شاعر الا بعد سنوات من لقائي الاول به . فأقول معاتبا :

أجائز أن أسمع عن موهبتك الشعرية من الغير؟

ـ تلك وريقات قيمتها زهيدة . أبثها شكواي أو أهرب اليها عندما أعجز عن فهم هذا العالم الغريب العجيب .

وأقول : سلمها لدار نشر .

فيجيب وعيناه شاردتان : لم تبلغ بعد درجة النضج الذي أتمناه لها .

ويتوقف عن الكلام حائرا ، محني الرأس ، نظراته تائهة لكأن فكره ضل طريقا لن يجدها ابدا . أو لكأنه يسبح في بحر أختفت حدوده وطمست أمواجه العاتية سبل الانقاذ كلها . . .

في المحاماة كما في القضاء . . هو لأبناء وطنه . فلن يبدل حرصا واحدة في نهجه . يخدمك ويشكرك . أتحت له فرصة تحقيق السليم عن رغباته .

وأسأل : ماذا يا أبا فؤاد عن عملك الجديد ؟

ـ مستورة .

ـ سؤالي واضح . فأجب عنه بصراحة . فأنا أحرص على ان تعيش عزيز الجانب .

ـ أنا في خدمة الطيبين .

ـ أقله خدمة مقابل خدمة .

ـ بالشكر تدوم النعم . . . ويمضي في سبيله وأسأل يوما :

ـ يا أبا فؤاد علام تؤثر الصمت على الكلام ؟

ـ لأتعلم .

ـ فأضيف : اكتب يارجل .

ـ فيجيب بصوت خافت صادر عن الاعماق من قلبه : ما أزال في بداية الطريق .

ـ كلنا في البدايات وما قبل البدايات ، يارجل.

ـ كثرهم الذين يكتبون . فما فائدة ان أضيف واحدا اليهم ؟

ـ هؤلاء ، جلهم ، ضحية غرورهم . يخدعون أنفسهم في زمن كثر فيه الخداع .

* * *

.... لا ياسيدي ، لم يكن صديقي عيسى عنترة بن شداد كما صورتموه بعد رحيله . والبطولة اليوم شيء آخر غير الصور الاسطورية التي أخذناها عن عصر الانحطاط .

كان فتى في أول الطريق الى المدرسة عندما استبدل القلم بالبارودة ومحفظة الكتب بمحافظة الرصاص، ولم يكن هذا يومها بالامر المستغرب، فحجارة حوران ، صخور الجبل وقمم اللجاة استجابت مع بداية الثورة السورية لنداء سلطان آل الاطرش . تلك الايام كانت بداية حياته وبداية سوريا العربية . وصور البدايات تستمر حاضرة هي كما هي ، حية بملء الحياة في خيال الطفل وحساسيته ، يحبها ويحن اليها . فكل كلمة تذكر أمامه عنها او يذكرها هو ترافقها دمعة تغطي عينيه وابتسامة حلوة تطوف على وجهه وتنتقل الينا نحن الذين عشنا ونعيش معه البدايات تلك . الا ان الزمان تبدل وسرعان مايتبدل الزمان في هذه الايام وتتبدل معه البطولات . فالثورة في العشرينات والثلاثينات غيرها في الستينات والسبعينات . لم يرفض صديقي عيسى أيا من العوالم التي رافقت حياته

ورسمت له الطريق . والرجل الرجل هو الذي يقبل مصيره يعيشه باخلاص وتفاؤل ، يرضخ لمستلزماته . يتقيد بها .. ثم يتجاوزها نحو المستقبل فهو حر في مواجهة العوالم القادمة . لا أعتقد انه كان في بداياته شيئاً آخر غير الرجل الذي عرفته في أواسط الستينات . اذا تكلم أوجز واذا وعد انجز . انه بين الانبل خلقا ممن عرفته والاسلم طوية والاقوى شكيمة .

الاعراف تتبدل أما الجوهر فهو هو . وكان الرجل حريصا على ان يكون دوما متماسكا مع ذاته مخلصا لمبادىء تكونت لديه مع نمو شعوره العربي . وتلك كانت بطولته الحقيقية التي قلما تعثر عليها في هذه الايام: الاخلاص والمزيد من الاخلاص ، الصدق والمزيد من الصدق ...ومجانية الخدمة . فالصمت في حينه سواء بسواء هو قول الحق . والصمود بطولة سواء بسواء هو والهجوم اذا لزم الامر .

ابن زمانه في كل مرحلة من مراحل حياة متعددة المراحل . الا أن في كل هذه المراحل شيئا آخر ، غيرها وإياها ، شيء يشده الى الارض ويربطه بماضيه القريب والبعيد هو قيم البادية التي رضعها مع الحليب،رافقته الى العاصمة السورية . وفي باريس لم ينسها . عاش حضارة الآلة المسفسطة وصراعنا معها في قلبه حنين الى البدوي الذي كانه في طفولته وشبابه الاول . يعرف مفرداته ينطق بلهجته ، يجيد طرقه في التعبير ، ينشد حداءه ويحاكي نظمه . وقيم البادية ، ان هي في أصولها الاولى ، الا كرم النفس ، الصبر على الشدائد والعود الصلب لايلين الا للذيخلقه.

جارت عليه الايام . أمعنت في تعذيبه.رفض سلوكه أقرب المقربين اليه . وتلك كانت اقصى طعنة وجهت الى قلبه المحب . ومع ذلك فالى

مزيد من التفاني في خدمتهم . لم يذل . بقي مرفوع الراس ، عالي الهمة، بيته مفتوح لأصدقائه يأتونه من غير موعد . يأكلون ويشربون ويتسامرون. وما السمر اليوم إلا هم العروبة المحاصرة والوطن المكتوب، يؤرق مضجعك وفي النهار يلون حياتك بألوانه القاتمة.

كل ذلك كان ينظمه شعرا ، مرة يرتجله وأخرى يعده ، فيه دعابة، طرفة ، عتاب ، شوق ... يفكه الاصدقاء ويسليهم ، يدخل البهجة على قلوب جعلتها الايام قاتمة ... فالالم خبزنا اليومي .

ثمة وجه آخر لشعره تلمحه لماما عندما يسترسل معك في الكلام. وقد يسمعك منه بيتا او اكثر . هذا بحث عن العروبة وعن قلب حملته معيا . قال : افلتت منا ، ضاعت في متاهات الصحراء صارت سرابا ؟أم سطا عليها الدخلاء واللصوص . شوهوها فلم يعد بوسعنا التعرف الى صورتها؟ربما ان العروبة كانت حائرة في قلب صديقي بين حدين أقصيين: قيم البادية وجبروت الآلة ، لاهي هذا ولم تعد تلك.

فصديقي عيسى يطرح علي سؤالا قديما قدم انتقالنا من البيد الى المدينة ، وله في ذهني صياغتان ، سؤالان لا أملك جوابا عن أي منهما :

الاول : أيمكن للاصالة ان تتعايش مع الهجانة؟

قلت : ولكن الحداثة ترفض الاصالة والهجانة معا فثمة الصياغة الثانية :

أهي الحداثة ضاعفت المسافة بين البيد والمدينة فصارت الطريق من الاول الى الثانية أكثر حدة ؟

* * *

غريب بين ذويه . منفي في وطنه . وحيد بين قوم يخدمهم . عربي حوراني جبلي أصيل ، الجبل عرينه حوران أرضه والعروبة وطنه أفبوسعهم زعزعته عن مبادىء سياسية - أخلاقية ارتبط وجوده بها ؟ أو اقتلاعه من أرض رسخ جذوره فيها ؟ ومع ذلك مابرح يسائل نفسه : أيمكن أن اكون وحدي على صواب ؟ ولم لا يكون الحق بجانبهم ؟

وجدان مرهف . ضمير يحاسب صاحبه فلا يرحم .

ويشتد عليه المرض . ويأتي الي فلا أدري انه جاء مودعا . ناحل الجسد صفرة كالحة تعلو وجهه . الا أني أراه مهيبا أكثر من اية مرة رأيته فيها « نفسي حزينة حتى الموت » .

ماتزال له همة الشباب ووعي الرجل الناضج . يجلس يتناول قهوته بالشغف الذي أعهده فيه . ونتذاكر في الترجمة وشؤون أخرى . ثم يطوف في غرف الوزارة يسأل عن الرفاق ، وعلى وجهه ابتسامة الملهوف الى التعامل مع الناس .

ماذا جرى بعدها ؟ أشعره المرض المستمر بغربته . والمرض يباعد بينك وبين البشر . يفصلك عنهم ، والاهم والاهم أنه يضعك وحدك وجها لوجه أمام المصير المحتوم .

أوجد الرجل يومها الفرصة سانحة فرحل؟

ربما على الارجح .

وما تزال وستبقى صورته تعود الي مع صور أخرى قليلة ، اقرأ فيها الرغبة الملحة في الحياة ، في المعرفة ، وفي العطاء السخي .

* * *

جاء في سفر التكوين من العهد القديم انه ، لما قرر الله سبحانه اهلاك صادوم وعامورة بالنار والكبريت ، اقيه خليله ابراهيم فقال سائلا: مولاى ، اذا كان بينهم خمسون من الاخيار أفلا تقبل شفاعة الخمسين.

– بلى ، فتش عنهم .

ويعود ابراهيم في اليوم التالي مرتبكا خجلا . .

– اربعون ياسيدي ، الا يكفي أربعون ؟

– بلى

وهاهو ابراهيم يخر ساجدا وفي اليوم الثالث يعفر جبينه في أرض داستها أقدام الرب .

– اغفر لي أنا الخاطيء اذا حسن لمولاى فسأبحث عن ثلاثين .

– بلى ، بلى

– رحمة بعبيدك ، يامولاي ، عشرون وتصير العشرون عشرة ، والعشرة خمسة وما يزال سيدنا ابراهيم في بحثه عن خمسة من الابرار عسى ان يصفح الرب الاله عن مدائن اللصوصية والفسق والدعارة ؟

اوجد في هذا الوطن العزيز خمسة من أمثال هذا الرجل ؟

* * *

سلاماً..
عيسى عصفور

• بقلم الدكتور عدنان البني

وأنا موزع بين عدة أسفار ، غائب عن مواقع الاحداث ، فقدت كثيراً من الاهل والخلان والاعزاء فبكيتهم وحيداً بعيداً عن مهاوي نجومهم ومحارق جمراتهم . وكثيراً ما علمت فاجعتي بصديق كريم قديم وأنا أقلب صحيفة قديمة فقلت ليتني كنت بين المودعين والمشيعين،واستدركت متسائلاً ومن كان يعرف من أنا غير الفقيد ، وقد بعد العهد وانقضت ثلاثون ولربما أربعون سنة في تواصل روحي فحسب ، دون كثير لقاء ، ولربما دون لقاء أبداً . . تلك كانت حالي حين علمت متأخراً بموت الفقيد الحبيب عيسى عصفور الرجل الشهم النزيه النظيف الذي لقيته في الخمسينات في ظروف حادة حارة . هو محاصر في جبله الأشم وأنا منفي من بلدي،وحولنا لفيف من المغضوب عليهم العازفين عن التوبة والزاهدين بالرضى ، وقد تفرقوا الآن أيدي سبأ ، فمنهم من قضى ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلاً .

لقيت في عيسى عصفور رجلاً آسراً بملامح عربية واضحة أصيلة نامياً من أعرق الجذور ، ومشتبكاً بالارض كالسنديان ، لامعاً كالسيف الماضي النبيل الذي يعف ولا يقتل . وفي صوته بحة محببة كبقايا من أيام هتافات الجلاء والوحدة والحرية.

وكانت صداقة من أول لقاء نقلنا فيه حديث السياسة والفكر الى مستويات نلتقي فيها حينا ، وعلى حدودها حينا آخر . في المرحليات كنا نتفق ، وفي النهائيات كنا نسير معا أشواطا طويلة .

كان رجل مبادىء ، منسجما مع ذاته يتوحد معها سلوكا وأسلوبا وغاية ، والتعامل مع مثل هذا الرجل ميسّر مستحب.

وكان الشعر بخاصة وسيلته لقول مايريد ، وكما يريد ، وتؤاتيه دوما سليقة بيئية تشربت روحه مع حليب الرضاع . كان الشعر معرشا على لسانه فكأنه يتكلم شعرا .

بقينا شهورا في لقاءات مع حلقات الزملاء والاصدقاء ، وعيسى عصفور بيننا معلم ومعلم . نحس احساسا عميقا بغيابه اذا غاب . فهو محور أساس في المجالس له طريقة فذة في انعاشها . فاذا انجلت تحدث بموهبة قصصية متميزة ، وبأسلوب ساخر ، لاذع أحيانا ، عن أحداث البلد والعالم أو بسرد لا يداني او قائع العرب البداة أو عن الطرائف التي كان يمتلك منها الكثير . ومن بينها قصة رائعة مازلت أذكرها بحذافيرها ، قصة مواجهة رهيبة عاناها مع ضبع كاسر دامت ساعات في ليل مدلهم ماطر بارد ، على الطريق الخالية آنئذ بين السويداء وأم الرمان . وبالطريقة التي كان يرويها أصبحت هذه الحادثة المزعجة قصة طريفة كنا نضحك لها حتى البكاء .

وفي تداعي الذكريات ، واعتناق الخواطر التي تدفيء الروح ، أجدني معه ومع الفقيد النبيل المؤرخ ورائد الآثار في جبل العرب الشاعر الكبير سلامة عبيد ، ومع لفيف طيب عزيز نسير في مجاهل اللجاة وعلى الرصيف العتيق ساعات طويلة مضيئة ، ونحن على حال من التعب والتعفر والضياع . وعيسى ، الذي يرتدي ثياب الكشفية كاملة ، يسير صلبا عارفاً بالارض ضاحكا مازحا .. والرفاق متعبون وهو يردد ابشروا نحن

على الطريق وكل شيء على مايرام . وفي الهزيع الاول من الليل وبعد عشاء خبز ولبن ينتشي كأنه كرع من خمور الاندرين ويصدح ارتجالا قصيدة لاذعة حول « الذاهبين الى داما ومسمية » مطلعها « بربكم انجدونا يا الدرك » ونحن نضحك كالاطفال من أعماق القلوب .

ثم يذهب عيسى الى القلمون مبعدا عن صيفنا للخلاص من شعبيته وأثره على الشبيبة ، ويفرق الزمن عقد الآخرين وتتوالى السنون ، وأسمع بين عام وعام نتفا من أخبار عيسى عصفور من الاصدقاء المشتركين الى أن ألقاه في درعا قاضيا او محاميا . في لقائنا ، مصادفة ، كان ودودا رفيقا حميما. وفي وجهه الجميل حكمة وبعض مرارة ، وفي شعره الأسود قليل من الالق الفضي ... والناس محتفية بـه تتناقل اخبار نزاهتـه ومبدئيته التي لا تريم . ومضى الحديث بيننا حول الذكريات ، والذكريات تبدأ وتنتهي في النضال والعروبة والآمال العريضة نفسها ، لكن مع كثير من الاشفاق وغير قليل من اليأس . ثم ينعطف الكلام نحو الثقافة والمثقفين ومعاناتهم اليومية وأمور الاسرة والضائقات الخانقة ... ربّاه هذا السيف الصقيل القاطع هل يصلح للوظيفة. هذا المثقف العربي الثوري هل يجدر به أن يضيع في الحيثيات والشكليات ! هـذا الشاعر الفريد هل ينسى في قفص !

ومرت الايام والتعريب له متنفس ومسعف والعمر يمضي والصحة كذلك .. حتى أتاني يوما الى مكتبي فغمرتني سعادة وبدا لي نحيلا متعبا وما أراد حديثا غير حديث الآثار وكان حديثا عميقا مديدا عن التراث . وفي عامه ذاك أصبح أثرا خالدا في أرض الوطن . وسلاما عيسى عصفور .

دمشق ٢٠/١١/١٩٩٣

دراسات

النسوية والأنثى والأنوثة

• بقلم : توريل موي
ت : كورنيليا الخالد
كلية الآداب ـ جامعة البعث

تقوم كاتبة هذه المقالة ، توريل موي* ، بالتفريق بين مفاهيم الانثى والأنوثة والنسوية حيث تعرف النسوية انها كلمة سياسية والأنثى انها كلمة بيولوجية و (الانوثة) انها مفهوم حضاري . وتحقق المقالة الاعتقاد السائد بأن تجربة الانثى هي أساس النسوية وتشير الى خطورة تبجيل (الانوثة) أو كتابة الانثى ، لان ذلك سيؤدي بالضرورة للرجوع الى الماهية البيولوجية . وتعرض المقالة ان الانوثة ليست صيغة جوهرية وانما نتيجة موقع نسبي وهامشي في المجتمع الابوي ، وهو الموقع الذي يجب ان تقاد منه السياسة النسوية الملتزمة بالتغيير .

ولقد آثرت القيام بالتعليق على بعض المواضع التي قد يكون فيها شيء من الغموض . وما يجده القارىء في حواشي المقالة متبوع بكلمة المترجمة ومسبوق بنجمة فهو من صفها،أما حواشي المؤلفة فآثرنا وضعها في نهاية المقالة .

* توريل موي كاتبة معاصرة تعيش حاليا في اركسفورد . من مؤلفاتها السياسية الجنسية (النصية) (لندن ، ١٩٨٥) . ولقد حررت « قارىء كريستيفا » (أوكسفورد، ١٩٨٦) و « الفكر النسوي الفرنسي » (اوكسفورد ، ١٩٨٧) .

ولقد نشرت هذه المقالة عام ١٩٨٩ في كتاب القارىء النسوي : مقالات في الجنس وسياسات النقد الادبي . وعنوان المقالة والكتاب الذي اخذت منه المقالة بالانكليزية هو :

Toril Moi , « Feminist , Female - Feminine, » Catherine Belsey & Jane Moore (eds.) The Feminist Reader : Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism (Mac Millan, 1989) .

النسوية والأنثى والأنوثة

مامعنى كلمة (النسوية) في النقد الادبي النسوي ؟ لقد استعملت الداعيات الى النسوية خلال العقد الماضي مفردات (النسوية)و(الأنثى) و (الانوثة) بطرق كثيرة مختلفة . احدى النقاط الاساسية التي تبحثها هذه المقالة هي بيان أن مفهوم الاختلاف بين هذه المفردات يمكن ان يظهر وحده القضايا السياسية والنظرية الحاسمة للنقد النسوي الحديث . سأقترح مبدئيا أن نميز (النسوية) على أنها قضية سياسية،و(الأنثى) على أنها مسألة بيولوجية ، و (الانوثة) على أنها مجموعة خواص محددة ثقافيا .

الداعيات الى النسوية :

ان كلمة (الداعيات الى النسوية) (Feminist) او (النسوية) (Feminism) هي عبارة عن نعت سياسي يدعم أهداف حركة المرأة الجديدة التي بزغت في أواخر الستينات من هذا القرن . النقد النسوي، اذا ، هو عبارة عن نوع خاص من الخطاب السياسي : هو تطبيق نقدي ونظري يلتزم بالصراع ضد الأبوة (Patriarchy) وضد التمييز الجنسي، وليس مجرد اهتمام بالجنس (Gender) في الأدب ، خاصة اذا لم يكن عرض التمييز الجنسي إلا مجرد طريقة نقدية أخرى تثار بطريقة تساوي

الطريقةالتي يثار فيها موضوعالاهتمام بصور البحر أو استعارات الحرب في الشعر القروسطي . وبرايي انه بامكان الناقدة النسوية استعمال اية طريقة تحبذها مادامت منسجمة مع اتجاهها السياسي . وهذا لاينفي وجود آراء سياسية مختلفة في المخيم السياسي . ولا احاول هنا أن أوحد هذه الاختلافات أو الخصها وانما اود ببساطة الاصرار على أن النقد النسوي والنظرية النسوية المتميزة يجب أن يكونا مناسبين ــ الى حد ما ــ لدراسة علاقات القوى الاجتماعية والقانونية والفردية بين الجنسين، أي مادعته كيت ميليت* في دراستها التاريخية (السياسات الجنسية) . ففي رأيها ان « جوهر السياسة هو القوة » وأن مهمة الناقدات النسويات وواضعات النظرية النسوية هي أن يكشفن الآلية التي تتم بها هيمنة الرجال على النساء والتي ترجعها في تعريفها البسيط والمتعدد الجوانب الى النظام الأبوي ، وان يكشفن أيضا الآلية التي تتشكل بها « الايديولوجية التي يمكن ان تكون أكثر الايديولوجيات تغلغلا في حضارتنا التي يعود مفهومها الاساسي للقوة » .

قامت الداعيات الى النسوية، مجاريات في ذلك فكر ميليت بتسييس الطرق النقدية الموجودة (كما فعل قبلهن الماركسيون) ، وعلى هذا الاساس تطور النقد النسوي على أنه فرع جديد للدراسات الادبية . وتجد الناقدات النسويات أنفسهن في موقف يكاد يشبه موقف النقاد الراديكاليين الآخرين ، لأنهن يسعين لايضاح سياسة مايدعى بحيادية

---

* كيت ميليت ناقدة نسوية أمريكية معاصرة . ولقد أحدث كتابها « السياسات الجنسية » ثورة من حيث الجدال عن العلاقة بين الجنسين . وتظهر فيه كيف أن التحيز الابوي متغلغل في الاسطورة والدين والمجتمع والسياسة والادب . ومن مؤلفاتها أيضا « أوراق العاهرات » ، « الطيران » و « سيتا » و « الدور التحتاني » و « الذهاب الى ايران » . (المترجمة) .

اعمال زملائهم أو موضوعيتها على انهن يتكلمن وهن الهامشيات في المؤسسة الاكاديمية . وهن بذلك ناقدات ثقافيات بكل ماتعنيه الكلمة .

ويمكن للناقدات النسويات ، مثلهن مثل النقاد الاشتراكيين ، ان يطبقن التعددية في اختيارهن للطرق الادبية ونظرياتها وذلك لأنهن يرحبن بأية طريقة تتوافق بنجاح مع أهدافهن السياسية.

أن مصطلح الدلالة هنا يعني الملاءمة ونعني بالملاءمة التحويل الابداعي* ، آخذين بعين الاعتبار أن اصرار الداعيات بالنسوية على طبيعة القوة الأبوية المهيمنة والمتغلغلة من الازل وحتى يوم الناس هذا ، حتم عليهن أن يكن من اتباع التعددية .

ولما لم يكن هناك فضاء نسائي محض يمكننا الحديث فيه، ولما كانت كل الانظار مما يخص النسوية مشوبة بالايديولوجيات الابوية ، فلا سبب هناك لاخفاء حقيقة أن ماري ولستونكرافت استوحت الافكار الذكرية التي سادت الثورة الفرنسية ، وان سيمون دوبوفوار عندما كتبت « الجنس الثاني » كانت متأثرة كل التأثر بمقولات سارتر المرتكزة على الفالوسية** . ولا يجب ان ننكر – بحجة انه رجل ليبرالي – جهود جون ستيورات ميل في تحليله اضطهاد النساء . وليست الغاية هنا الرجوع الى أصول فكرة ما (فليس هناك أصل صرف) بل لاستعمالاتها وللتأثيرات التي تنتجها تلك الفكرة . وليس المهم هنا ان كانت النظرية قد وضعها رجل أو امرأة، وانما ان أمكن لآثارها ان تصنف في اطار نسمّيها فيه اما بالتميز الجنسي أو النسوية .

---

* التحويل الابداعي هو أن ناخذ من الامر مايتفق مع افكارنا السياسية أو غيرها ونطورها بحسب مانراه متفقا مع مانريد اثباته . (المترجمة) .

** الفالوسية أو مركزية الذكورة حسب ماتعرفه الكاتبة فيما بعد هو النظام الذي يمنح الامتياز للقضيب كرمز للقوة ومصدرها . (المترجمة) .

وفي ضوء هذا الاطار الخاص ، لايجب أن توهن عزيمتنا حقيقة أنه لاتوجد في ايدينا اعراف فكرية نسوية صرفة كما يمكن ان يتبدّى لنا ، لان مايهمنا هو أن كان بامكاننا ان نولد أثرا نسائيا متميزا باستعمال خاص للمواد الموجودة . فهذا الاصرار على تحويل مواد المفكرين الآخرين بطريقة مثمرة يسوغ الى حد ما فعله دائما المفكرون والكتاب المبدعون : لا احد يفكر جيدا في الفراغ ولا احد يقطنه ؛ ومع ذلك فان الداعيات الى النسوية غالبا مايتهمن المفكرين الرجال (بسرقة) أفكار النساء كما يظهر على سبيل المثال في عنوان احد كتب ديل سبندر* وهو نساء ذوات افكار وما فعله الرجال بهن» .

ولكن هل بامكاننا اتهام الرجال (بسرقة) افكار النساء اذا كنا في الوقت نفسه نعتقد بما تلائمه النسويات من أفكار الجميع ؟ فكتاب سبندر يدرس حالات واضحة من الخداع الفكري : رجال يعرضون افكار نساء على أنها افكارهم دون أن يعترفوا باستعاراتهم ، مما يعطي مثالا واضحا على الميراث الابوي الشائع في تسكيت النساء . فالداعيات الى النسوية اللواتي يستخدمن مايجدنه ملائما من الفكر التقليدي يناقش بصراحة افتراضات المواد التي يردن استعمالها او تحويلها واستراتيجياتها : فلا يمكن أن يقبلن بالاستخدام الصامت لنظريات أخرى (يعارض الكثير من الداعيات الى النسوية فكرة أن الافكار يجب أن تعتبر ملكية شخصية لأي كان . وانني أوافق على هذه النقطة ، فانه يبقى من المهم ان ننقد أيضا عرض دوافع الآخرين وكأنها ملكية شخصية . فهذه الممارسة

---

* ديل سبندر ناقدة انكليزية معاصرة توزع وقتها بين لندن وسيدني . من أعمالها لغة مصنعة من قبل الرجل (لندن ، ١٩٨٠) و نساء ذوات أفكار وما فعله الرجال بهن (لندن ، ١٩٨٢) و نظريات نسوية (لندن ، ١٩٨٣) وكانت هناك دوما حركة نسوية (لندن ، ١٩٨٥) و أمهات الرواية (لندن ، ١٩٨٦) و كتابة عالم جديد : قرنان من الكاتبات الاستراليات (لندن ، ١٩٨٨) . (المترجمة) .

ستكرس مجددا ايديولوجية الملكية الفردية) . وستحاول الداعيات الى النسوية باعتبار انهن ناقدات مسيسات أن يجعلن المحتوى السياسي لأعمالهن وما تلمح إليه واضحا . وكل ذلك يهدف الى معاكسة القبول الضمني لسياسة القوة الأبوية التي تتجلى غالبا بثوب (الحيادية) أو (الموضوعية) الفكرية .

والمشكلة فيما تعرضه سبندر أنها تظهر النساء على أنهن ضحايا أبدية لمناورات الرجال .

وان كان صحيحا أن العديد من النساء أصبحن ضحايا فكرية وعاطفية وجسدية للرجال ، يبقى صحيحا أيضا أن البعض منهن استطعن أن يعاكسن فعليا قوة الرجال . ويمكننا تجنب التحليل المحبط لوضع نساء ناشطات فكريا وحضاريا بالاصرار على حقنا ، ولو اضطررنا للعنف ، في أخذ مايلائمنا من أفكار الآخرين من أجل غاياتنا السياسية الخاصة . ان أعمال هيلين سيكسو* ولوسي أيريغاراي** اللذين استعملتا فلسفة

---

* هيلين سيكسو روائية وناقدة نسوية فرنسية من أتباع النقد الما بعد البنيوية . وهي استاذة اللغة الانكليزية في جامعة باريس . وهي راديكالية نسوية في مفهومها عن « الكتابة الانثوية » . وتعني بها تبني جسم الانثى واختلافها في اللغة والنص .

من أعمالها أطروحتها للدكتوراه بعنوان جيمس جويس في المنفى (نيويورك ، ١٩٧٢) وروايتها الخوف (لندن ، ١٩٨٦) وكتابها المرأة المولودة حديثا (١٩٨٦) . (المترجمة) .

** لوسي أيريغاراي فيلسوفة ومحللة نفسية فرنسية معاصرة من أصل بلجيكي . حصلت على دكتوراه في اللسانيات وكتبت اطروحة في الفلسفة ١٩٧٤ . وتعد احدى أوائل الذين درسوا التحليل النفسي . وقد أوجدت اشكالية جديدة بانصرافها عن الخطاب اللاكاني (نسبة الى لاكان) . وقد تساءلت خاصة عن العلاقات بين اللغة الام مع المتكلم . من أشهر مؤلفاتها المنظار (١٩٧٤) و أن نتكلم ليس ذلك أبدا حياديا (١٩٨٥) وهذا الجنس الذي ليس بجنس (١٩٨٥) (المترجمة) .

جاك ديريدا استعمالا نسويا نيّرا، وكذلك ساندرا غيلبرت*** وسوزان غوبار**** اللتين اعادتا كتابة نظرية هارولد بلورم* الأدبية وعمقتاها هن أمثلة على تلك المهمة الضخمة التي تمثل بتحويل التحليل النفسي الفرويدي الى ينبوع تحليل نسائي حقيقي للاختلاف بين الجنسين ولتشكل الجنس في مجتمع أبوي .

الأنثى :

ان كان النقد النسوي يتميز بالتزامه سياسة تحارب كل أشكال السلطة الابوية والتمييز الجنسي ، فان مجرد كون الناقد أنثى لايضمن استخدام المنهج النسوي باعتبار أن النقد النسوي ، لما كان مخاطبة

*** ساندراغيلبرت ناقدة نسوية أمريكية معاصرة . وهي حاليا أستاذة للادب الانكليزي في جامعة برينستون . ولقد كتبت مع سوزان غوبار المجنونة في العلية (١٩٧٩) وحررت معها أخوات شكسبير : مقالات نسوية عن شاعرات (١٩٧٩) ومقتطفات نورتون الادبية عن الادب الذي كتبته النساء : التراث في الانكليزية (١٩٨٥) . وهي شاعرة أيضا ومن آخر أعمالها الشعرية خبزاميلي (١٩٨٤) . (المترجمة) .

**** سوزان غوبار ناقدة نسوية امريكية معاصرة . وهي استاذة للادب الانكليزي في جامعة انديانا . ولقد كتبت وحررت مع ساندرا غيلبرت الكتب المذكورة أعلاه .

كما كتبت أيضا مقالات عديدة عن أدب القرن الثامن عشر وعن روايات الخيال العلمي وعن كتابات النساء المعاصرة . (المترجمة) .

* هارولد بلووم استاذ معاصر في العلوم الانسانية في جامعة ييل حيث صادق كلا من بول دي مان وجفري هارتمان وجي هيليس ميلر الذين كان لهم تأثير كبير على النقد الامريكي الحديث . ولقد ساهم معهم ومع جاك ديريدا في انتاج ندوة عن التفكيكية والنقد (١٩٧٩). وبالرغم من ذلك ، رفض مرارا أن يعرف نفسه كتفكيكي وحرر نفسه من اتباع مبادىء التفكيكية وطرقها . وطريقته النقدية الخاصة مشتقة جزئيا من فرويد . وهو مستقل بفكره ومن أكثر النقاد استقلالية اليوم . من أعماله : قلق التأثر (١٩٧٣) وخريطة القراءات الخاطئة (١٩٧٥) وكابلده والنقد (١٩٧٥) والشعر والقمع (١٩٧٦) . وكتب أيضا الرواية الخيالية الهروب الى الشيطان (١٩٧٩) . (المترجمة) .

سياسية ، يستمد وجوده من اي نقد آخر . وهذه حقيقة بدهية . وما يجدر ذكره ان الكتب التي كتبتها نساء عن كاتبات لاتمثل بالضرورة التزاما ضد المجتمع الأبوي . ويصح هذا خاصة بالنسبة لأعمال كاتبات ما قبل الستينات من هذا القرن التي تدعم المقولبات الأبوية التي تحاول الداعيات الى النسوية هزمها . اذا ، لايضمن المنهج الانثوي في الادب او في النقد بالضرورة منهجا نسويا . لقد اظهرت روز اليند كارارد** في مقالتها الهامة « هل روايات النساء نسوية ؟ » الخلط الذي ينشأ في الحركة النسوية وفي النشر وفي وسائل الاعلام الاخرى بين الكتابة الانثوية والكتابة النسوية . وتؤكد كارارد انه « لايجوز القول ان اي كتابة ترتكز على المراة هي نسوية » . فروايات مينس وبوون الرومانسية تكتب عن المراة وتقرؤها المراة وتسوق من اجلها . ومع ذلك فان اهداف النسوية بعيدة كل البعد عن تلك الخيالات الجامحة التي تميز هذه الروايات والتي تقوم على الخضوع الجنسي والعرقي والطبقي(٤) ان وراء ذلك الاختلاف بين النصوص الانثوية والنسوية نسيجا معقدا من الافتراضات ، فعلى سبيل المثال ، نفترض غالبا أن مجرد وصف التجارب النموذجية للمراة هو فعل نسوي. وان كان هذا صحيحا من ناحية : فالنظام الأبوي ، كما عرف عنه ، يحاول دائما اسكات المراة وكبح تجاربها . لذلك كان مجرد وضع المراة محط الانظار استراتيجية هامة ضد النظام الابوي . ويمكن من ناحية اخرى اظهار تجارب المراة بطرق محورة او مضللة او مهينة . فلا يمكن اعتبار وصف روايات ميلس وبوون حب النســـاء أو مدح انيتا برايانت الحب

** روز اليندكا وارد ناقدة نسوية بريطانية معاصرة . وهي تدرس في قسم الاعلام والصحافة في جامعة ريدينغ .

من اعمالها : اللغة والمادية (١٩٧٧) والسوابق الابوية (١٩٨٤) ورغبة الانثى(١٩٨٤).

(المترجمة)

المشتهي الجنس الآخر وللأمومة بقراءات محررة للنساء. لقد نبع الاعتقاد الخاطىء بأن التجربة هي جوهر السياسة النسوية من التأكيد مسبقا على ايقاظ الوعي ، الذي اعتبر في ذلك الوقت حجر اساس الحركة النسوية الجديدة . فلا يمكن برايي أن يؤسس ايقاظ الوعي القائم على مفهوم سياسة « التجربة الغيابية » ، فكل تجربة عرضة لتفسيرات سياسية متنازعة . ولقد ادركت اليوم معظم القائلات بالنسوية ذلك . وتوضح روزاليند كاوارد كيف اضحت مجموعات « ايقاظ الوعي » غير مهمة في الحركة النسوية : « لم يعد ايقاظ الوعي في أغلب الاحيان لب النسوية. اذ باتت المجموعات الصغيرة التي تحتل مكانا رئيسيا في السياسة النسوية تقوم غالبا اما بالحملات الدعائية واما بالدراسات »(٦)

ان ايماننا بأن تجربة الانثى الشائعة هي حافز لتحليل نسوي لوضع المراة هو دليل سذاجة سياسية وجهل نظري . فمجرد المشاركة في التجربة لايكفل بالضرورة جبهة سياسية مشتركة :

فملايين الجنود الذين عانوا معا في الخنادق خلال الحرب العالمية الاولى لم يتحولوا جميعا بعد انتهائها الى مسالمين او اشتراكيين أو عسكريين . ليست للاسف تجربة المخاض أو آلام الحيض بعامة عند النساء وليست بحافز خاص قوي للتحرر السياسي : فلو كانت كذلك ، لكانت النساء قد غيرن وجه الارض منذ أمد بعيد . ولا يمكن للنسوية باعتبارها نظرية سياسية أن تكون مجرد انعكاس او نتاج لتجربة النساء، رغم أن صياغتها قامت أساسيا على التأكيد اللا ابوي لتجربة النساء ، فينطبق المفهوم الماركسي على ضرورة قيام علاقة ديالكتيكية بين النظرية والتطبيق ، على العلاقة بين تجربة المراة والسياسة النسوية ايضا .

اذا ان اختيار الكثير من الناقدات النسويات الكتابة عن كاتبات هو اختيار سياسي حاسم ، وليس تعريفا للنقد النسوي . ولا تتحقق وحدة النقد النسوي (النسبية)من خلال غايته وانما من خلال وجهة نظره السياسية . لذلك يمكن للناقدات النسويات ان يناقشن بحرية الكتب التي بحثها الرجال كما فعلن منذ نهاية الستينات وحتى يومنا هذا . تظهر كيت ميليت ، على سبيل المثال ، في كتابها الرائد « سياسات جنسية » التعصب الجنسي الجوهري لكتاب مثل نورمان ميلر وهنري ميلر و د.هـ. لورنس . كما تظهر ميري إلمان ببراعة في كتابها « التفكير في النساء » عادة التعصب الجنسي المنتشرة بين النقاد والرجال . أما عن بيني بوميلا ، فتحلل ايديولوجية توماس هاردي الجنسية في كتابها « توماس هاردي والنساء »(٧) .

وهنا تنشأ مشكلة أخيرة عن التمييز بين النسوية والانثوية،وتتركز في التساؤل عما اذا كان بامكان الرجال أن يقولوا بالنسوية أو أن يكونوا نقادا نسويين . ان لم يكن ضروريا للداعين بالنسوية ان يركزوا أعمالهم على كاتبات ، أليس من المحتم عليهم ان يكونوا اناثا فقط ؟

والجواب من حيث المبدأ على هذا التساؤل هو بلا شك نعم : يمكن للرجال أن يكونوا قائلين بالنسوية ، لكن ليس بامكانهم ان يكونوا اناثا ، تماما مثل وضع الابيض الذي بامكانه أن يكون ضد العنصرية ولكن ليس بأسود . اذ سيتكلم الرجال ، تحت هيمنة الابوية ، دائما من موضع مختلف عن النساء ويجب على استراتيجيتهم السياسية ان تضع ذلك بعين الاعتبار . ويتوجب عمليا على الناقد المستقبلي القائل بالنسوية أن يسأل نفسه عما اذا كان فعلا ، كونه رجلا ، يخدم النسوية في وضعنا الراهن وذلك باختراقه عنوة الحيز الثقافي والفكري الذي أوجدته النساء ضمن (نظامه) الابوي السائد .

الأنوثـة :

اذا كان خلط الانثى بالنسوية مفعماباًخطار سياسية سهلة الادراك، فان ذلك ينطبق على تداخل الانوثة في الانثى . لقد استعملت الكثير من الداعيات الى النسوية منذ زمن طويل كلمتي (الانوثة) و (الذكـورة) للدلالة على التركيبات الاجتماعية (انماط الجنس والسلوك التي تفترضها مبادىء ثقافية واجتماعية).اما كلمتا (انثى) و (ذكر) فلقد حصرناهما للدلالة على العناصر البيولوجية البحتة للاختلاف الجنسي . وهكذا تمثل (الانوثة) التربية و (الانثى) الطبيعة . فالانوثة تركيب ثقافي: فالواحده كما تقول سيمون دوبوڤوار ، لاتولد امراة بل تصبح واحدة . ويعتمد الاضطهاد الابوي ، بالاستناد على وجهة النظر هذه ، على فرض مقاييس اجتماعية معينة عن الانوثة على كل النساء وعلى ترسيخ الاعتقاد فيهن بأن هذه المقاييس المختارة للانوثة طبيعية . وتلقب اية امراة ترفض الاذعان لها التكيف معها بعديمة الانوثة او بغير طبيعية . ومن مصلحـة الابوي ان نعتقد بشيء يدعى جوهر المراة وهو الانوثة . وعلى الداعيات الى النسوية، على العكس تماما ، ان يفككن هذا الاختلاط ، والاصرار على انه على الرغم من ان النساء اناث بلا شك ، غير ان ذلك لايضمن بالضرورة انوثتهن . ويصح هذا ان كنا نعرف الانوثة بالطرق الابوية القديمـة او بطريقـة النسوية الجديدة . فالجوهرية (الاعتقاد بطبيعة معينة للانثى) تخدم في النهاية دوما مصلحة أولئك الذين يريدون أن تعمل النساء وفق نماذج الانوثة المعرفة مسبقا . وتعني الاحيائية ، في هذا الاطار ، الاعتقاد ان هذا الجوهر معطى بيولوجي . والادعاء بوجود جوهر انثوي معطى تاريخيا أو اجتماعيا ليس بأل ماهيوية . واذا ماعرّفنا ، كما اقترحنا ، النسوية انها قضية سياسية والانثى انها مسالة بيولوجية ، لانزال نواجه مشكلة تعريف الانوثة ، فمجرد تعريفها انها « مجموعة ميزات معرفة ثقافيا »،

او انها « تركيب ثقافي » غامض للكثيرين ، ولا يبدو تعريفا مناسبا ، فكل مضمون يمكن ان يصب في هذا الوعاء . ونتساءل هنا عمّا اذا كانت الداعيات الى النسوية راغبات على الاطلاق بايجاد معنى ثابت للانوثة ؟ لقد طورت الابوية سلسلة كاملة للخصائص (الانثوية) (العذوبة ، الحياء ، الخنوع ، التواضع ، الخ . . .) فهل يتوجب على القائلات بالنسوية ايجاد مجموعة مختلفة من فضائل (الانوثة) ، مهما كان مرغوبا بها؟واذا ما أردنا تعريف الانوثة مقياسيا ، الن يؤلف ذلك جزءا من التضادات المزدوجة التجريدية التي نقدتها هيلين سيكسو بحق ؟ ويكمن ايضا في محاولة ايجاد تعريف نسوي ايجابي للانوثة خطر الانتهاء الى تعريف للانثى وتقع بذلك في شرك ابوي آخر . ورغم انه يسرنا القول ان النساء قويات حقا ومتحدات ومحبات للسلام ومربيات ومخلوقات مبدعة ، غير ان هذا الافراط في المزايا الجديدة اقل جوهرية من المزايا القديمة ، كما انه ليس بأقل ظلما للنساء اللواتي لايردن ان يلعبن دور ام الارض . فالابويةاعتقدت دائما بطبيعة المراة ـ الانوثة الحقة وليس النسوية : فالبيولوجية والجوهرية المتوازيتان خلف رغبة الحاق مزايا الانوثة بأجساد الاناث ستعودان بالضرورة على الابوية بالفائدة .

تفكيك التضادات المزدوجة :

اقتصرنا حتى الآن على دراسة علاقة مفردات الانثى والانوثة والنسوية بعضها ببعض . الا ان مايضاهي هذه الدراسة اهمية هو ادراكنا ان وراء ما افترضناه من ان هذه المفردات تدخل في تضادات ازدواجية آلية وساكنة ـ كالتضاد أنثى ـ ذكر او انوثة ـ ذكورة ـ مضمونات سياسية ونظرية .

اما عن قضية الداعيات الى النسوية فتبدو مختلفة نوعا ما . اذ تبدو العلاقة بين مفردات النسوية والتمييز الجنسي والابوية اكثر تعقيدا من

قضية انثى ـ ذكر او انوثة ـ ذكورة ، وهذا يعود على الارجح لطبيعة هذه الكلمات السياسية . والمناقشة الآتية حول ايديولوجية التضادات المزدوجة لاتنطبق بالضرورة على التمييز الجنسي ـ الداعيات الى النسوية او على الابوية ـ الداعيات الى النسوية . اذ لايبدو هناك تناظر آلي بين الازدواج ذكر ـ انثى او ذكورة ـ انوثة .

لقد ساهمت هيلين سيكسو بمناقشة قيمة حول نتائج ماتدعوه « الفكر المزدوج الذي يميت طرفه الآخر » . اذ تورد تحت عنوان « اين هي ؟ » قائمة من التضادات المزدوجة .

وتتطابق هذه التضادات مع التضاد الاساسي رجل ـ امراة وتتراكب بعمق في نظام القيم الابوية : ويمكن لكل تضاد ان يسلسل هرميا وذلك بالنظر لجانب الانوثة دائما على أنه سلبي وعديم القوة . بكلمات اخرى ، يستعمل التضاد البيولوجي رجل ـ امراة ليشكل سلسلة قيم (انوثة) سلبية تفرض على الانثى ، وتخلط معها . وترى سيكسو ـ وهي مدينة هنا بشكل كبير لاعمال جاك دبريدا ـ أن الفلسفة الغربية والفكر الادبي كانا وما يزالان أسيري هذه السلسلة اللامتناهية من التضادات المزدوجة والهرمية والتي تعود دائما في النهاية الى الزوج الاساسي رجل ـ امراة . ولا يهم حسب ماتظهر امثلتها اي (زوج) نختار من اجل ايضاح هذه الحقيقة . اذ يمكن ان يرد التضاد رجل ـ امراة المستتر كنموذج اساسي يتمتع بتقييم ايجابي ـ سلبي لامناص منه . ثم تنتقل سيكسو لتحدد فعالية الموت في هذا النوع من الفكر . اذ لاتكتسب احدى الكلمتين معنى ، حسب ماتدعي ، الا بتدميرها الاخرى . ولا يمكن الزوج ان يبقى سليما : اذ تتشكل ساحة معركة يدور فيها صراع دائم من اجل السيادة الرمزية وحيث تنتصر الفعالية في النهاية وتهزم السلبية ، ويكون الذكر في النظام الابوي المنتصر دائما . وترفض سيكسو تسوية الانوثة بالسلبية والموت

رفضا باتا . فهذا لايترك للمراة اي حيز ايجابي : « المراة اما سلبية واما انها لاتوجد »(٨) ويمكن لمشروعها النظري ان يدل نسبيا على ان فكر جاك ديريدا واستراتيجاته الفكرية قد الهماها . ويبدو ذلك في ابطال ايديولوجية المنطق المركزي. ويتركز مشروعها على الاعلان ان المراة مصدر الحياة والقوة والطاقة وعلى الترحيب بلغة انوثة جديدة تهدم نظم الازدواج الابوي باستمرار حيث يتآمر كلا المنطق المركزي* ومركزية الذكورة فيهما جاهدين لاضطهاد النساء واسكاتهن . ومشروع سيكسو محفوف بالمخاطر : اذ غالبا ماتجد سيكسو نفسها في مشكلة كبيرة ـ رغم كونها واعية للمشاكل المتضمنة ـ وذلك عندما تحاول تمييز مفهومها (للكتابة الانثوية) عن (كتابة انثى) . وربما يبقى من العدل ان نقول ان نظريات سيكسو عن الكتابة الانثوية ترجع في النهاية ، رغم صراعها البطولي ضد مخاطر البيولوجية ، الى صيغة الماهية البيولوجية(٩) .

ويبقى تفكيك سيكسو للتضاد انثى ـ ذكر ، بالرغم من ذلك ، قيّما للداعيات الى النسوية . واذا ما اعتبرنا تحليلها صحيحا ، فهذا يعني ان استمرار دعم النسوية لفكر الازدواج ، ضمنا او صراحة ، يعادل بقاءها ضمن مجموعة المبادىء الابوية . فلن تكون استراتيجية نسوية معارضة لجبهة (الرجل) ومتحدة ضدها مؤهلة لهزم الابوية . فعلى العكس تماما، ستدعم هذه الاستراتيجية عين النظام الذي تحاول هدمه. وتجد سيكسو في كل نظام فكرا مزدوجا يختلف اختلافا متعددا ومتغير الخواص . ويظهر هنا تأثرها بمفهوم جاك ديريدا عن الاختلاف. فلا تتمّ الدلالة عند ديريدا في الختام الساكن للتضاد المزدوج ، بل تتحقق من « خلال النشاط الحر

*** يعطي المنطق المركزي المفاهيم ، حسب منطق جاك ديريدا، وجودا مستقلا ، فالمفاهيم ليست أكثر من مجرد أثر للاختلاف اللساني . والمعنى ، حسب المنطق المركزي ، أساس اللغة ويضمن وجود حقيقة فكرة ما خارج اللغة في فكر الله أو في ذاتية الفرد (المترجمة).**

للدال »(١٠) . وتبين سيكسو ان حصر الذكر والانثى في تضاد تام يعني اجبارهما على الدخول التام في صراع القوة المزودة بالموت ، والذي تحدده في نطاق التضاد المزدوج . وبالاستناد الى هذا المنطق تصبح مهمة الداعيات الى النسوية من غير منازع تفكيك الميتافيريقية الابوية (الاعتقاد بوجود معنى متأصل في الرمز) . فان كنا ، كما يناقش ديريدا ، مانزال نعيش في عهد الميتافيزيقيا ، يغدو من المستحيل علينا ان ننتج مفاهيم جديدة غير ملطخة بميتافيزيقيا الحضور . لذلك فاقتراح اي تعريف جديد للانوثة يؤدي بالضرورة للوقوع في شرك الميتافيزيقية ثانية .

الأنوثة هامشية :

ولنا أن نتساءل ان لم تضع هذه النظرية الداعيات الى النسوية في مأزق مضاعف ، بامكاننا فعلا البقاء في عالم التفكيكية وديريدا نفسه يسلم أننا مازلنا نعيش في حيز فكري (ميتافيزيقي) ؟ وكيف لنا بمتابعة نضالنا السياسي اذا كان علينا ان نفك أولا افتراضنا الجوهري بوجود تعارض بين قوة الرجل واستسلام المراة ؟ ويمكننا الاجابة على هذه الاسئلة باللجوء الى دراسات اللغوية الفرنسية ـ البلغارية والمحللة النفسية جوليا كريستيفا* عن الانوثة . اذ ترفض تعريف (الانوثة) رفضا تاما وتفضل

---

* ولدت جوليا كريستيفا في بلغاريا وبدأت عملها الفكري في فرنسا حيث تدرس في جامعة باريس .

وتعتبر من أكثر الشخصيات الفكرية بروزا وشمولية خلال العقدين الاخيرين من هذا القرن .

بدأت عملها في الستينات كلغوية ولسانية ، ثم انتقلت في منتصف السبعينات الى الكتابة عن المرأة وعن النسوية . من أعمالها عن النساء الصينيات (لندن ، ١٩٧٧) ، الرغبة في اللغة (أوكسفورد ، ١٩٨٠) ، قوى الخوف (نيويورك ، ١٩٨٢) ، وثورة اللغة الشعرية (نيويورك ، ١٩٨٤) . (المترجمة) .

ان تراها وكأنها مركز اجتماعي . فان أمكن ايجاد تعريف للانوثة باللغة الكريستيفانية على الاطلاق فهو بكل بساطة « ذاك الذي يهمش بواسطة النظام الرمزي الابوي » . وهذا التعريف النسبي متغاير الخواص كجميع المصطلحات الابوية ويسمح لكريستيفا أن تؤكد انه بامكان الرجال ان يكونوا على هامش النظام الرمزي ايضا . وهذا ماتظهره تحليلاتها لفنانين ذكور ورواد كجويس وسيلين وارتو ومالارمي ولوتريامون(١) . ويمكن تأكيد كريستيفا أن الانوثة تركيب ابوي الداعيات الى النسوية الرد على كل أشكال الهجمات البيولوجية من حامي مركزية الذكورة . فالافتراض أن الانوثة هي بالضرورة سمة النساء والرجولة هي بالضرورة سمة الرجال هو السياسة التي تمكن القوى الابوية من رضع الانوثة وبالتالي كل النساء على هامش النظام الرمزي والمجتمع . فان كانت الانوثة تعرف ـ حسبما أظهرت سيكسو ـ كنقص وسلبية واختفاء المعنى واللاعقلانية والتشوش والظلام ـ باختصار كغير كائن ـ فان تأكيد كريستيفا على الهامشية يجعلنا ننظر الى قمع الانوثة كمسألة موقع بدلا من الجوهرية . ويعتمد مفهومنا عن الهامشية على الموقع الذي يحتله الانسان في وقت ما . ويتوضح هذا الانتقال من الجوهرية الى الموقع في مثال مختصر : ان كانت النساء محتلات مركزا هامشيا في النظام الرمزي الابوي فهل يعني ذلك أنهن الحد الفاصل لهذا النظام .

ستمثل النساء عندئذ ، من وجهة نظر مركزية الذكورة ، الحدود الفاصلة بين الرجل والتشوش . ويجعلهن وضعهن الهامشي يظهرن دائما وكأنهن يتراجعن ويندمجن مع التشوش الخارجي ، بينما تجعلهن رؤيتهن كحد يتسمن بكل الميزات المحيطة لكل الحدود : فلاهن بالداخل ولا بالخارج ولاهن بمعروفات ولا بغير معروفات . ولقد استغلت الثقافة الذكورية

مركز النساء هذا لتحط من قدر النساء أحيانا وذلك اما برؤيتهن ممثلات الظلام والاضطراب وومسات واما بترفيعهن وذلك بوصفهن ممثلات حضارة أرفع واطهر وبتبجيلهن كعذراوات وامهات الله . ويبدو الحد الفاصل للوهلة الاولى جزءا من القفر الاجرد في الخارج ، ويبدو للوهلة الثانية جزءا متأصلا في الداخل : الجزء الذي يحمي النظام الرمزي ويستره من اضطراب خيالي . ولا نحتاج القول ان كلا الموقعين لايتوافقان مع أي حقيقة جوهرية المرأة كما تريدنا القوى الابوية أن نعتقد؟!

وتبدو وجهة النظر هذه ، الموضعية عن معنى الانوثة ، الطريقة الوحيدة لكي ننجو من مخاطر البيولوجية (الدمج مع الانثى) ، لكنها لاتجيب عن أسئلتنا الاساسية . واذا مافككنا الانثى من الوجود ، سيبدو الاساس الذي يقوم عليه صراع الداعيات الى النسوية وقد اختفى . اذ تدعم كريستيفا في مقالها « زمن النساء » اتباع الطريقة التفكيكية لدراسة الاختلاف الجنسي وتؤكد أنه يجب رؤية صراع النسويات تاريخيا وسياسيا على أنه صراع ثلاثي الصفوف . ويمكن أن يلخص هذا الصراع تخطيطيا على النحو التالي :

١ ـ تطالب النساء بحرية متساوية من أجل الوصول الى النظام الرمزي والنسوية التحررية والمساواة .

٢ ـ ترفض النساء النظام الرمزي الذكوري والذي يلخص في النعت اختلاف . النسوية الراديكالية . تمجيد الانوثة .

٣ ـ ترفض النساء التقسيم بين الذكورة والانوثة على أنه ميتافيزيقي (وهذا موقف كريستيفا ذاتها) .

ولقد قام هذا الموقف الثالث بتفكيك التضاد بين الذكورة والانوثة ، وعلى هذا تحدى مفهوم الذاتية نفسه . وتكتب كريستيفا .

في هذا الموقف الثالث الذي أدعم بقوة ـ والذي أتخيل ؟ـ يمكن ان يفهم الانقسام رجل ـ امراة كتضاد بين متنافسين على انه ينتمي الى الميتافيزيقيا . فما معنى (ذاتية) أو حتى (ذاتية جنسية) في حيز نظري جديد وعلمي أين تتحدى فكرة الذاتية عينها(١٢) .

وتتطلب العلاقة بين هذه المواقف الثلاثة بعض التعليق . وتعلن كريستيفا بوضوح أنها ترى هذه المواقف متزامنة وشاملة في النسوية المعاصرة ولا تراها في اطار تعديل النسوية لفلسفة هيغل عن التاريخ . ولا يجب ان ندعم الموقع الثالث ونستثني الموقعين الأولين . اذ يعني ذلك خسارتنا الصلة مع الواقع السياسي للنسوية . فما نزال نحتاج أن نطالب بمكانتنا في المجتمع البشري كأعضاء مساوين وليس بتبعيين . وما زلنا نحتاج أيضا لان نؤكد اختلاف تجربة الذكر والانثى في العالم . لكن هذا الاختلاف هو نتاج البنيات الابوية التي تقاومها النسويات ، لذلك فإخلاصنا له يعني اتباع قواعد لعب الابوي.

ويبقى سياسيا من الضروري على النسويات، طالما ان النظام الابدي مسيطر ، ان يدافعن عن النساء كنساء . ويحمل اتباع طريقة لاتفكيكية للمرحلة الثانية من النظرية النسوية ولاواعية للطبيعة الميتافيزيقية للذوات الجنسية في طياته مخاطر اتخاذ شكل معكوس للتمييز الجنسي.

ويتشكل ذلك من تبني لاواع للفئات الميتافيزيقية ذاتها التي اقامها الابوي من أجل ابقاء النساء في مكانهن ، وهذا كله بالرغم من محاولات النسويات اضافة قيم نسوية جديدة لهذه الفئات القديمة . اذ يترك تبني الشكل (المفكك) للنسوية والذي اقترحته كريستيفا من ناحية كل شيء كما كان عليه ـ فمواقعنا في النضال السياسي لم تتغير ـ ولكنها من ناحية أخرى تحوّل وعينا لطبيعة هذا النضال جذريا. فملاءمة نسوية للتفكيكية ممكنة ومنتجة سياسيا طالما أنها لاتقودنا الى الغاء ضرورة دمج المرحلتين الاساسيتين الاوليتين في راي كريستيفا من برنامجنا .

النقد الانثوي ونظرية الانوثة :

يمكن ان يقسم حقل النقد النسوي ونظرياته اليوم ، في اطار هذه الخلفية ، الى فئتين اساسيتين : النقد الانثوي (ونظرية الانوثة). ويمكن للنقد الانثوي ـ الذي يركز بطريقة او بأخرى على النساء ـ أن يصنف على انه نسوي أو لانسوي ، او على انه يخلط الانثى بالنسوية ، او على انه يدمج الانثى بالانوثة . فدراسة حيادية سياسيا لمؤلفات نساء ليست بالضرورة بنسوية : اذ يمكن ان تكون مجرد طريقة تبخس النساء قدرهن فيجعل منهن حقل تجارب علمية مشوقة تتساوى مع الحشرات أو الذرات النووية . ومع ذلك يجب أن نؤكد ان اي اهتمام بكاتبات في محيط يهيمن عليه الرجال يعتبر تأييدا لمشروع النسويات والذي يتضمن وضع النساء محط الانظار .

ولكن هذا لاينطبق على الدراسات عن النساء والتي تتميز بالتمييز الجنسي الواضح.

فمجرد كون الناقدة (انثى) لايضمن بالضرورة كونها ناقدة نسوية ومع ذلك فأغلب الناقدات النسويات الامريكيات يكتبن من موقع نسوي واضح . ويجري التركيز في الولايات المتحدة الامريكية على « النقد النسوي الجاينوكريتيكي »* أو على دراسة كاتبات . فكتاب إلين

---

* تعرف الين شووالتر « النقد النسوي الجاينوكريتيكي » أنه الحوار النقدي الذي يدرس النساء ككاتبات . ويبحث في تاريخ كتابات النساء وافكارها واساليبها وانواعها الادبية وبنيويتها . كما يحلل الديناميكية النفسية للابداع عند المراة وكذلك تطور قوانين التراث الادبي النسوي . ارجع الى ايلين شووالتر ، « النقد النسوي في القفر » في النقد النسوي الحديث (لندن ، ١٩٨٦) ص ٢٤٨ . (المترجمة) .

شووالتر ** أدبهن الخاص وكتاب ساندراغيلبرت وسوزان غوبار المجنونة في العليّة من أكثر الامثلة دلالة على هذا النوع الادبي ضمن النقد النسوي(١٤) . وتعطي دراسة غيلبرت وغوبار مثالا نيرا على تشوش الانثوية بالانوثة وكذلك على ادماج الانثوية او الانوثة في النسوية . اذ يستعملن باصرار عند استقصائهن المواضيع النموذجية عند كاتبات القرن التاسع عشر – النعت (أنثى) عندما يناقش (تراث الانثى في الادب) و (كتابة الانثى) و (ابداع الانثى) و (غضب الانثى) ، والامثلة كثيرة على ذلك . واحدى نقاط نقاشهن ان كاتبات القرن التاسع عشر عبرن عن غضبهن الانثوي في سلسلة استراتيجيات نصية مزدوجة ونادرة ومضادة للابوية. لذلك كان الملاك والوحش كلاهما ، البطلة العذبة والمراة المجنونة الغاضبة وجهي المؤلفة ذاتها . وهذه نظرية مغرية جدا ومثمرة الى ابعد حد على تطبق – على سبيل الذكر – على أعمال تشارلوت برونتي التي خلقت رمز المراة المجنونة في المقام الاول . على اننا نجد عندما نحلل المعاني المحتملة لكلمة انثى في نص غيلبرت وغوبار ان نظرية (ابداع الانثى) تفترض أن الكاتبات يعشن دوما في حالة غضب ضد الابوية . وهذا الغضب هو الذي يخلق النموذج الانثوي للكتابة ويلجأ للتقنع لكي تجد رسالة المجموعة

** الين شووالتر ناقدة نسوية امريكية تدرس حاليا في جامعة برينستون . من أعمالها :

أدبهن الخاص : روائيات انكليزيات من برونتي الى ليسينغ (لندن ، ١٩٧٧) ، مرض الانثى :

النساء والجنون والثقافة الانكليزية ١٨٣٠ – ١٩٨٠ (لندن ، ١٩٨٧) ، والفوضى الجنسية :

الجنس والثقافة في نهاية القرن التاسع عشر (لندن ، ١٩٩٠) ولقد حررت أيضا .

النقد النسوي الحديث : مقالات عن النساء والادب والنظرية (لندن ، ١٩٨٦) .
(المترجمة) .

الهامشية اذنا صاغية عند القوى الابوية . ولا يتوفر نموذج الانوثة هذا عند الرجال ، ولكنه شائع عند الكاتبات عامة . فاستراتيجية الابوي التي تدمج الانوثة في الانثى فعالية هنا :

فكتابة الانوثة التي تنشأ من نقاش كهذا أكثر من مشبع بالبيولوجية اذ تفسر كلا من غيلبرت وغوبار اقوال الانثى الإبداعية كلها على انها تعبير ذاتي نسوي . وتخفق استراتيجيتهم هذه في تفسير كتابات النساء التي تتخذ موقعا ذكريا تابعيا بدفاعهن عن الوضع الابوي الراهن .

وعني نظرية (الانوثة) ، بأبسط تعريف ، تحقيق النظريات المتعلقة بتشكل الانوثة .

ويتشكل خطر هذه النظرية ، من وجهة نظر نسوية ، من تعرضها لهجمات البيولوجية ومن تحولها احيانا وبغير قصد الى نظريات عن جوهر المراة . ولكن يمكن في الوقت نفسه لأكثر النظريات بنيوية ان تكون لانسوية اذ تقدم أعمال سيغموند فرويد ، على سبيل المثال ، ايضاحا جليا عن كيفية تشكل نظرية يمكن ان تعتبر الاساس الحاسم في تحليل لاماهيّ عن الاختلاف الجنسي ، رغم أنه لايمكننا القول على الاطلاق ان أعماله نسوية . ان كل نظرية عن خواص انثوية جوهرية ، ستلعب ، بكل بساطة ، لعبة الابوي . واذا ماكان من الضروري تحويل طريقة التحليل النفسي تحويلا ابداعيا يخدم اهداف النسوي ، يبقى من الاساس التأكيد ايضا ان النسوية تحتاج لنظرية لاماهية عن النشاط الجنسي والرغبة البشرية لكي تفهم علاقات القوة بين الجنسين وتحللها .

ويمكن اعتبار القسم الاكبر من النظرية النسوية الفرنسية او القراءات النسوية المتعددة والتي تعتمد التحليل النفسي انها نظريات (أنوثة) . ومناقشتي تحوي تناقضا ظاهريا . اذ ستختلف الكثير من النسويات الفرنسيات ، مثلا ، مع مجرد محاولتي تعريف (الانوثة) .

فهن ينبذن الالقاب والاسماء وكل ماينتهي بـ (Isms) على الأخص ـ وحتى (النسوية) و (التعصب الجنسي) . اذ يرون أن نشاط التلقيب هذا يتضمن دعما فالوغومركزيا (مركزية المنطق الذكوري)* يقوم على ترسيخ عالمنا الادراكي وتنظيمه وتسويفه . ويناقشن ان العقلانية الذكورية قد منحت على مر العصور امتيازا للعقل وللنظام وللوحدة واوضوح الفكر وذلك بإسكات ممثلات الانوثة واستثنائهن اولئك الممثلات اللواتي تميزن باللاعقلانية والتشوش التام والتجزئة.اما عن رايي الخاص فهو ان هذه المفردات حاسمة بالنهاية سياسيا وميتافيزيقيا . لذا من الضروري تفكيك التضاد بين القيم التقليدية (الذكورية) و (الانثوية) وكذلك مجابهة القوة السياسية لهذه الفئات تماما وتعرية حقيقتها . فعلينا أن نهدف لمجتمع يتوقف عن تصنيف المنطق والمفاهيمية والعقلانية على انها (ذكورة) ، وليس لمجتمع طردت منه هذه الفضائل على انها (عديمة الانوثة) .

وخلاصة هذا العرض عن النظرية الادبية النسوية اليوم ، نعرف (الانثى) أنها كتابة المراة ، واضعين بعين الاعتبار حقيقة ان هذا اللقب لايدل على طبيعة هذه الكتابة اطلاقا .

ويمكننا أن نعرف (النسوية) أنها الكتابة التي تتخذ موقفا واضحا ضد الابوية وضد التمييز الجنسي . أما (الانوثة) فهي الكتابة التي تبدو وقد همشها (قمعت واسكنت . قمعت واسكتت .

النظام الاجتماعي ـ اللغوي السائد . وهذه الاخيرة لاتستلزم(وفق خطوة كريستيفا) اي موضع سياسي محدد (لانسوية واضحة المعالم) مع انها لاتستغني عن اي كان . لقد حاولت نتيجة ذلك بعض النسويات

---

* يدعى اتحاد المنطق المركزي مع مركزية الذكورة،نسبة الى ديريدا ،بالفالوجومركزية أي مركزية المنطق الذكوري . وقد عرفت كلا من المنطق المركزي ومركزية الذكورة فيما سبق . (المترجمة).

كهيلين سيكسو انتاج كتابة (أنثوية) ، بينما تمنعت أخريات كسيمون دوبوفوار عن ذلك . والمشكلة بلقب (الانوثة) تكمن حتى الآن بنزعته لاعطاء الامتياز و ـ او بتداخله مع الاشكال الموجودة للحركة الادبية العصرانية والروائية . وهذه احدى الطرق، حسب اعتقادي، التي تمكننا من البقاء في النظام المسيطر (بالنسبة للاشكال التمثيلية التقليدية او الواقعية في الكتابة) . فالهامشية لايمكن ان تكون مسألة (صياغة) فقط .

ان أهم شيء في هذا كله هو ان ندرك ان هذه (الالقاب) الثلاثة ليست بجوهرية . فهي عبارة عن فئات يديرها القراء او النقاد . اذ ننتج نصوصا هامشية عندما نضعها في مركز نسبي مع بنيات مسيطرة اخرى . فنقرأ نصوص النساء المبكرة على انها اعمال ماقبل النسوية . كما نقرر ان ندرس نصوصا (أنثوية) . ولقد قدمت التعاريف المقترحة هنا لكي تكون عرضة مناقشة لاحد لها . ويفترض فيها ان تقترح منطقة تثمر فيها المناقشة : والقضايا الاساسية هنا تبدو السياسية والبيولوجية والهامشية . ولا يوجد هناك لسوء الحظ مايمكن ان يدعى بالنص النسوي الجوهري . ويمكن للقوى الحاكمة ان تسترد النصوص او ان تلائم كل النصوص للاغراض المعارضة النسوية بوضعها في السياق التاريخي والاجتماعي المناسب . فكل اشكال اللغة هي مواقع نضال (كما يمكن لجوليا كريستيفا أن تناقش) . ومهمتنا كناقدات نسويات أن نمنع الابوية عن اسكات المعارضة بحيلها المألوفة . فالامر لنا اذا ما اردنا ان نجعل الصراع على معنى الرمز ـ معنى النص ـ بندا واضحا ومحتوما في جدول الاعمال الثقافية .

* * *

هوامش

١ ـ كيت ميليت ، السياسة الجنسية (لندن ، ١٩٧١) ص ٢٥ .

٢ ـ ديل سبندر ، نساء ذوات أفكار وما فعله الرجال بهن (لندن ، ١٩٨٢) .

٣ ـ ساندرام غيلبرت وسوزان غوبار ، المجنونة في العلية : الكاتبة والخيال الادبي في القرن التاسع عشر (نيوهافن ، ١٩٧٩) .

٤ ـ روزاليند كاوارد ، « هل روايات النساء بنسوية ؟ » في النقد النسوي الحديث ، ايلين شووالتر (المحررة) (لندن ، ١٩٨٦) ص ٢٣٠ .

٥ ـ ارجع الى كتاب هيسترايسينشتاين ، الفكر النسوي المعاصر (لندن ، ١٩٨٤) من أجل الحصول على مناقشة عن الاختلافات السياسية في النسوية الامريكية .

٦ ـ كاوارد ، « هل روايات النساء بنسوية ؟ » ص ٢٢٧ .

٧ ـ ماري ايلمان ، التفكير في النساء (نيويورك،١٩٦٨) ، بيني جوميلا ، توماس‌هاردي و النساء : الايديولوجية الجنسية والقالب الروائي (برايتون ، ١٩٨٢) .

٨ ـ هيلين سيكسو وكاترين كليمانت ، المرأة المولودة حديثا ، ترجمة بيتسي وينغ (مانشيستر ، ١٩٨٦) ص ٦٤ .

٩ ـ ستعترض فيرينا أندرمات كونلي بالتأكيد على ذلك في كتابها عن سيكسو : هيلين سيكسو : كتابة الانوثة (لندن ونب ولينكولن ، ١٩٨٤) . انظر أيضا في كتاب توريل موي ، السياسة الجنسية ـ النصية : النظرية الادبية النسوية (لندن ، ١٩٨٥) ص ١٢٣ ـ ١٢٦ ، من أجل الحصول على مناقشة لبعض وجهات نظر سيكسو .

١٠ ـ المعنى عند ديريدا تعددي دوما ولا متناهي في السلوك .

١١ ـ جولياكريستيفا ، ثورة اللغة الشعرية (نيويورك ، ١٩٨٤) . من أجل مناقشة عن لدكان والنظام الرمزي ، ارجع الى اليزابيث رايت ، نقد نفسي : نظرية في التطبيق (لندن ، ١٩٨٤) ، والى توريل موي ، السياسة الجنسية ـ النصية ، والى تيري ايغلتون ، نظرية أدبية : مقدمة (اوكسفورد ، ١٩٨٣) ، وكذلك الى أنيكا ليمير ، جاك لاكان (لندن ، ١٩٧٧) والتي يبقى كتابها بنظري المدخل الاكثر جدية وشمولية عن لاكان .

١٢ ـ من أجل نقد هام من التضمنات السياسية لنظريات كريستيفا ، ارجع الى موي، السياسة الجنسية ـ النصية ، ١٥٠ ـ ١٧٣ .

١٣ ـ جوليا كريستيفا ، « زمن النساء » ، دلالات ، ترجمة أليس جاردين وهوري‌بليك، ٧ (١٩٨١) ص ٢١٤ ـ ٢١٥ .

١٤ ـ الين شووالتر ، أدبهن الخاص : كاتبات بريطانيات من برونتي الى ليسينغ (برنستون ولندن ، ١٩٧٧) .

* * *

الدراسة الأدبية في جامعة جنيف

• تعريب : الدكتور محمد طجو

ندوة نظمتها جامعة جنيف بتاريخ ١٧ شباط ١٩٨٨

شارك فيها : ـ ميشيل بوتور Michel Butor ولوسيان دالنباخ Lucian Dàllenbach انطوان ريبو Antoine Raybaub وآلان غروريشار Alain Grosrichard ولوران جني Laurent Jenny (مدرسون) .

ـ نادين بورديسول Nadine Bordessoule وجان بيرفان إلسلاند Jean - Pierre Van Elsland (طلاب)

ـ لقد جرى التحدث في عهد مارسيل ريمون وجان روسيه وجان ستاروبنسكي ، خطأ او صوابا ، عن مدرسة جنيف . فما هي حالها اليوم ؟

ـ هل يمكن التمييز بين مختلف المقاربات في القسم(٢) ؟ وهل مازالت مقاربة لوسيان غولدمان السوسيولوجية والذائعة الصيت تتمتع بمكانتها في القسم أم انها لم تعد محط الأنظار اليوم ؟

(١) هذه ترجمة للنص الذي نشرته مجلة كراسات كلية الاداب في جامعة جنيف ، العدد ١/١٩٨٨ .

(٢) قسم اللغة الفرنسية ، كلية الآداب ، جامعة جنيف .

ـ ميشيل بوتور :

ان ما اتفق على تسميته بـ « مدرسة جنيف » يرجع قبل كل شيء الى قدوم ألبير تيبوديه الى كلية الآداب في جنيف ومن ثم الى مارسيل ريمون وجان ستاروبنسكي . وهم نقاد يختلفون عن تاريخانية التعليم الجامعي لمدرسة « لانسون » التي كانت سائدة في باريس حتى الخمسينيات على الاقل حيث كان الاهتمام يقتصر على البحث عن الاصول ، اذ كان لهم الفضل الاكبر في التركيز على النص ذاته واعتبار الدراسة الادبية كممارسة للقراءة بشكل أساسي وذلك بدراسة البنى التي يتم تسليط الضوء عليها في النص وفي عمليتي الكتابة والقراءة ، اذ لم يكن لكلمة « بنية » آنذاك المعنى التبسيطي والقاحل والجاف الذي اكتسبته فيما بعد ـ بتحريض لم يفهم بشكل واضح قام به رولان بارت الذي كان يشير من جهة اخرى الى جانب آخر من تقليد جامعي عرفت به جنيف الا وهو ألسنية فرديناند دو سوسير . وبالنسبة لمدرسة جنيف التي يمكن أن نلحق بها جورج بوليه فان النقد يرتكز قبل كل شيء على نشاط القراءة وهي قراءة اغتنت بكل أنواع الاسهامات الخارجية ومثال ذلك اسهام الطب والتحليل النفسي عند جان ستاروبنسكي .

وهذا التقليد الذي يسمح بتسليط الضوء على الادب بشتى الطرق، ولكن من دون تبسيطه الى شيء آخر ، هو تقليدنا مهما كانت المصادر الاخرى التي نأخذ منها .

ـ لوسيان دالنباخ :

ان ماقاله ميشيل بوتور يحدد بوضوح مسألة المنهج الذي لايمكن الا أن يكون ثانويا بالنسبة لنص نؤكد بأنه يحمل معرفة خاصة وذلك لان المناهج لاتوجد الا لخدمة قراءة النص . يقول جان ستاروبنسكي : « ان الخطيئة الاساسية ، من وجهة نظر منهجية ، هي المغالاة في المنهجية »

التي تصبح عندئذ هدفا بحد ذاته وتخنق النص الذي يفترض ان توضحه ومن هذا المنظور ، هناك دائما حضور لمدرسة جنيف ولتوجه خاص . وقد تبدو هذه المدرسة انتقائية Electique منهجيا ، لكن المهم هو الاصغاء للمقاربات لابراز مقولة النص ..

« ان المنهج لايمكن ان يكون الا ثانويا بالنسبة الى نص نؤكد بانه يحمل معرفة خاصة »

لوسيان دالنباخ

ـ آلان غروريشار :

إننا متفقون جميعا على الموضوع الادبي وعلى ماينطوي عليه من معرفة خاصة تميزه بحيث لايمكن لأية معرفة خارجية ان تحل محلها .

ومن الممكن استخدام مناهج تزيح المعرفة الخاصة بالنص وهي كلها مناهج قراءة ولكن شريطة عدم اعتبار هذه القراءة كقراءة للرموز . ان المناهج النقدية تخطىء من اللحظة التي تكون فيها مناهج قراءة للرموز تهدف الى اختزال المجهول الذي يخبئه النص الى معارف معرفة مسبقا (المعارف الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، الخ) . ففي استخدامهم الواضح للوسائل النقدية المعاصرة المرتبطة بتطور العلوم الانسانية ، لم يتوقف كل من روجيه دراغونيتي و جان ستاروبنسكي عن التحذير من استخدام التحليل النفسي كشبكة لقراءة الرموز تطبق على النص واعتبار ان الناقد يمتلك معرفة امام نص معتوه لايفقه مايقول . لقد كان موقف « دراغونيني » و « ستاروبنسكي » يهدف الى ان يوضح لنا انه اذا اردنا ان نمثل العلاقة النفسانية فان ذلك سيكون بالمعنى الذي يأخذ فيه النص مكان المحلل الذي يدفع بالقارىء الناقد الى الكلام .

ـ انطوان ريبو :

هل قضت دراسة الاشكال الادبية ـ بطريقة ما ـ على دراسة القوى التي يمكن ان تعمل عبر الاثر الادبي ؟ هـذا هـو أيضا السؤال المطروح أمامنا من جراء ذكر لوسيان غولدمان . واذا أصبح «غولدمان» منسيا بعض الشيء فالسبب لايعود للمؤرخين الذين لم يعودوا يعترفون بهذا النوع من التاريخ الذي تطبق فيه البنيوية الماركسية ونظرية الانعكاس المتنكرة تقريبا تطبيقا تبسيطيا للغاية ودون اي توسط Médiation نضطر لقبوله في علاقة ثقافية بين الآثار الادبية ووسطها الاجتماعي ـ والآن ثمة سؤال آخر ، أكثر ايجابية ، يفرض نفسه : هل يوجد هنا مناهج تطبق وهل يوجد على ساحة الاثر حوار ممكن مع التخصصات الاخرى ؟.

يبدو أن العلاقة مع التاريخ ، بالنسبة لي على الاقل ، هي علاقة جوهرية ، اذ انني أدرس حاليا الطريقة التي تكون فيها الآثار أشكالا والاشكال ، ان صح التعبير ، كضربات في لعبة ثقافية هي لعبة عصر ما تتيح مطلق الحرية في المناورة . فالاثر يناور مثله في ذلك مثل المركب الشراعي . ومن جهة أخرى ، هناك ، رغم كل شيء ، مشاهد من الاثر الذي تقوم عليه الكتابة . وفي هذا المضمار لدينا مثال رائع يجسده عمل جان ستاروبنسكي المتعلق بالتاريخ وأقصد بذلك اختراع الحرية . اذ انني أعتقد ان لدى البعض منا ، والكل مدعو لتأكيد ذلك ، ولدي بطريقة مهمة جدا ، فكرة عن هذا العمل وعن هذا التمفصل . وهذا ماقد نتعلمه من المناهج الاخرى التي نقلت الى التاريخ فائدة تحليل « غولدمان » . وهذا مايقوم به « بانوفسكي » و « دوبي » Duby حيث نجد أسهام مؤرخي الفن في العلاقة بين الثقافة والاشكال الفنية وهو مالم يكن عند « غولدمان » تصور واضح عنه . ويبدو لي ان ثمة دراسة للبعد الثقافي

والتاريخي للاثر الادبي تسير نحو الامام هنا . لكنني أعتقد بعدم اعتبار التاريخ كشيء مطلق ، وبالفكرة القائلة بأن النقد هو ثانوي دائما . وقد يتحدث البعض هنا عن تطبيق مناهج مختلفة ــ السنية ونفسية ــ وقد يكون مهما تصور الباعث على هذا التطبيق الذي يشكل جوهر هذا القسم(1) لأننا نتمتع ، أكثر من أي مكان آخر ، بعدد لابأس به من نقاط الحوار والآفاق الخاصة بكل منا .

ــ ميشيل بوتور :

لقد عرفت لوسيان غولدمان معرفة جيدة وشاركت في بعض ترجماته . وقد قدم للتحليل النقدي الماركسي في تلك الفترة نفحة جديدة. فكان في باريس مبشرا لـ « لوكاتش » الذي لاقى مصاعب جمة في موطنه الاصلي « هنغاريا ». وعندما نقارن تدريس « لوكاتش » الذي أدخله « غولدمان » في البحث حول التاريخ كما كان يطبق عند ماركسيي تلك الفترة ، فان ذلك يمثل شيئا عظيما وتقدما مهما . وتبقى أشياء قالها « غولدمان » فأخذها بعين الاعتبار ولا يمكن الا أن نفعل ذلك كالطريقة التي أوضح بها القرن السابع عشر وبخاصة باسكال وراسين في كتابه الإله الخفي . وقد اظهر « غولدمان » حساسية أقل فيما يخص العصر الحديث وهذا شيء طبيعي جدا ، فمقاربته هي مقاربة للادب انطلاقا من فلسفة التاريخ التي لم تستفد من حساسية أدبية كافية . وهذا يفسر مانراه، وبخاصة اليوم ، حدود عمله . فمقاربته لطريقة التفكير أو الشعور لطبقة بأكملها ، كما هي الحال بالنسبة لطبقة النبلاء في القرن السابع عشر، تختلف كل الاختلاف عن البحث عن الاصول كما كان يطبق في السابق.

---

(1) قسم اللغة الفرنسية ، جامعة جنيف .

ومع ذلك فان البحث عن الاصول مازال يحافظ على اهميته بالنسبة لنا: ماذا قرأ الكاتب ؟ وكيف يساهم ماقرأه مع قراءات الآخرين ؟

« لقد قال غولدمان أشياء لايمكن الا أن نأخذها بعين الاعتبار ، تتعلق بالقرن السابع عشر وبباسكال وراسين وطريقة التفكير والشعور عند طبقة النبلاء » .

ميشيل بوتور

ـ لوران جني :

ان النص يمثل بالنسبة لنا استجوابا لبعض المناهج والمعارف . وهذا ينطبق على الالسنية . فالنص باعتباره كلاما يندمج ضمن الاثر ، هو طريقة ما في استجواب مايتجاوز مفهوم الكلام وهو في هذه الحالة، كلام الالسنية . وقد يكون ذلك احدى خصائص الدراسات الادبية .

ـ آلان غروريشار :

ان المنهج هو الطريق التي عبرناها . وبوجود النص الادبي نجد انفسنا في استمرارية انشاء المنهج بالمعنى الذي تكون فيه في الطريق باستمرار . واذا عدنا للموضوع الادبي ، فاننا نرى بأنه فريد بالقدر الذي ندعوه فيه النص ولكنه منضد Stratifié ولنتأمل في ماهية الكتاب . انه سلعة يمكن ان تحلل ، كما هي ، ضمن اطار تداول السلع والمصاعب التي ترتبط بتصريفها . انه موضوع صنع من اللغة ويتعلق بالتالي بتاريخ اللغة أكثر مما يتعلق بالالسنية . انه وسيلة يتوجه من خلالها شخص الى شخص آخر ويحمل رسالة ويقود بالتالي الى كل سؤال من نمط تأويلي: ماذا يعني ذلك ؟ ماهو مضمون المعنى ؟ انه موضوع جمالي ينتج تأثيرا ويمكن ان يحلل ضمن منظور هذا التأثير وتلقي هذا التأثير .

ان تعدد هذا الموضوع الغامض كليا يتيح لنا استعمال عدة مناهج. فالموضوع ذاته هو الذي يحتم ويفرض تعدد هذه المناهج.

انطوان ريبو :

ان هذه المسافة وفي الوقت ذاته المقدرة في المقاربات والمناهج يمكن أن تفسر على ما أعتقد بمكانة جنيف التي تميزها عن باريس أو عن غيرها من المدن الفرنسية الاخرى في سوق الثقافة الفرنسية اللغة .

فمن جهة لاتحتاج جنيف لانتاج تابعين بالنسبة الى أسياد قد يكونون باريسيين . ومن جهة أخرى تقع جنيف خارج دائرة التجنيد لصالح باريس . وهذا يعني حرية في العمل واستقلالا في الحوار لايمنعان مع ذلك وجود معارف مشتركة يمكن التحدث عنها ومن دون ان يقتصر ذلك على مدارس صارمة جدا . اننا نتناقش هنا كما لو كنا أمام النص ننتظر نوعا من صعود أبخرة المعنى نحونا ، نحن الذين نحدد طقوسنا، فلنا طقوسنا وقد نكون بكل بساطة احرارا أكثر في ممارستها هنا من أن نكون في بنى أكثر صرامة .

ـ نادين بورديسول :

ان مشكلة الاساتذة هي انهم لايحضرون أبدا محاضرات زملائهم . فهم يعرفون الاشياء من الخارج . وعندما نكون في الداخل فاننا نلاحظ حواجز قليلة جدا . ففي محاضرات وحلقات بحث السيد غروريشار ـ لم يمر أي مفهوم نفساني . اذ يتم وضع ختم من الخارج : « آلان غروريشار : التحليل النفسي والادب » . وهذا في الواقع أكثر غموضا وأكثر أهمية .

ـ جان بيير فان إلسلاند :

ان تعدد المقاربات مهم جدا من وجهة نظر الطلاب . فهو يسمح لنا بالاختيار حسب أذواقنا الخاصة كما أنه ضمان لتعليم جيد وليس كوسيلة تأثير مانعة وانما كانسجام . ولكن اذا كان هناك تعدد فهل هنا

انسجام ؟ ثمة توازن يصعب الحفاظ عليه : ذلك هو رهان جنيف. ولكننا في نقطة تماس ومن المفترض وجود مبدأ في مكان ما ، اي مبدأ مشترك وظاهري تلك هي أولوية النص ...

ـ ميشيل بوتور :

انني لا اعتقد بصعوبة الحفاظ على هذا التوازن وبضرورة وجود هذا المبدأ . فهناك خيار أساسي وهو احترام النص الذي لايمكن ان نستبدله بأي حال من الاحوال بتفسيره ، مهما كان هذا التفسير .

ـ آلان غروريشار :

من وجهة النظر هذه، فاننا اتباع لـ «كانت» Kant ، فالنص بالنسبة له هو الهدف وليس الوسيلة ، اي وسيلة لخدمة الاهداف الايديولوجية أو السلطة العلمية . وفيما يتعلق بملاحظة نادين بورديسول ، هل يعتبر غياب التشاور بين مدرسي القسم مجرد استنتاج ام عيب حقيقي ؟

ـ ميشيل بوتور :

ان تعدد الآراء يعني تعدد الاذواق . وبما اننا نعطي الاولوية للنص فاننا مضطرون لادخال مفهوم الذوق هذا . اننا نهتم بالاشياء التي نحبها وطبيعي ان لانحب الاشياء ذاتها . أما فيما يختص بالتشاور بين المدرسين فانني اتمناه اكثر فاعلية مما هو عليه اليوم وهو موجود فعلا.

ـ نادين بورديسول :

ان المهم هو تلك المحاضرات مثل « الاثر وعصره » في العام الفائت أو « المينوتور » في بداية هذا العام ، حيث تم عرض مقاربات مختلفة للموضوع ذاته . وقد يكون الحلم صفحة لأحد الكتاب ، تقدم لكل منا، لالقاء نظرة عليها .

ـ انطوان ريبو :

ولكن حذار من الكنائسية ، فنحن فيها فعليا . فالمدرسون ليسوا مجرد شخصيات تقارب الاشياء باحساسها الخاص كيفما اتفق.

فهناك قواعد للعمل واعتقد انه من المفيد استنباط صورة جانبية لمختلف آفاق العمل فذلك مهم . ان لدينا مكان عمل وعلينا أن نحدد مدى جديته ولم نبدأ هذا الطريق بعد . ففي قسم اللغة الفرنسية ـ كلية سان دوني ـ فانسين القديمة L'ancienne Vincennes الذي يمكن ان نقارن به قسم اللغة الفرنسية في جنيف ، هناك ليس فقط شخصيات واضحة وانما ايضا خطوط عمل ولا وجود لمجموعة بدون خطوط عمل في هكذا مجال .

ـ آلان غروريشار :

ان ما يجمعنا هو الاتفاق على الموضوع وهو حد أدنى لاقامة شيء من الدقة . ولا وجود لكنائسية في الموضوع فثمة مقاربات تميزنا .

ـ **لوران جني :** بالاحرى مسائل . . .

ـ **انطوان ريبو :** بل طرق في السؤال . . .

« ان الموضوع الادبي الغامض كليا هو الذي يفرض ويحدد المقاربات التي توضحه »

آلان غروريشار

ـ آلان غروريشار :

أعتقد انه علينا ان نوضح هنا باننا باحثون ومدرسون في الآن معا ومدعوون لايصال معرفة تم وضعها مسبقا . وباعتبارنا مدرسين فان لدينا مشاكل في طرق الايصال تنفصل عن الاسئلة التي نطرحها على

انفسنا . وعلينا ان نحذر الانتقائية في مقارباتنا الخاصة . وبالنسبة لي ثمة طريقة يقودها التحليل النفسي فيما يختص بطرح مشكلة حول النص. وما أحاول القيام به هو الاحتجاج على ماقيل حتى الآن عن فشل العلاقات بين التحليل النفسي والادب وبخاصة التحليل النفسي التطبيقي على النص بوصفه شبكة لقراءة الرموز ، اذ انني أفضل التحدث عن تحليل نفسي مشارك : ان اتصال شخص يتحدث بآخر يصغي ـ والذي ينتج علاقة النقل Transfert هذه والغريبة تماما ـ يمكن ان يوضح نمط العلاقة التي تنشأ بين نص وقارئه بافتراض ان النص ليس ضمن هذا الاطار شيئا صامتا تماما ولا شيئا عديم الجدوى . فالنص هو الذي يأخذ مكان المحلل وهو بالتالي دعامة النقل ، ومحلل ماكر جدا يدبر المكائد ويصنع الخدع ويتلاعب بمريضه ، اي بالقارىء. وقد شعر مارسيل بروست بذلك جيدا وعبر عنه على طريقته في يوم قراءة .

ـ لوران جني :

ماذا يهمنا جوهريا في الشكل الخاص لكلام ما ؟ انه تأمل احاول القيام به انطلاقا من اسلوبية غير موجودة البتة ومن بلاغة شبه مستحيلة بالنسبة لنا اليوم ، اذ انني أحاول التفكير في هوامش التخصصات التي أخذت عنها أكثر من التفكير في تطبيقها .

ـ لوسيان دالنباخ :

ان مايلفت الانتباه فيما قيل هو علاقة بين عمومية وفرادة . فكل نص كفرد ولكنه تفرد يمكن ان يحلل بعبارات عامة بطريقة ما والى حد ما. ومن هنا جاءت هذه العلاقة المتوترة بين التخصصات القائمة وبين الموضوع الفريد الذي يوضح هذه التخصصات ويشكك فيها ، في الآن معا، وذلك باظهار قصورها .

ان مايهمني كثيرا هو سؤال ماتقدمه الشعرية لنا انطلاقا من ممارسة كتابة معاصرة بالقدر الذي تحتل فيه هذه الكتابة دائما مكان السبق بالنسبة الى منهج علمي يحاول استنباط انسجامها . واعتقد ان هذا التوتر ماثل في البحث أثناء كل مراحل الدراسة الجامعية . ومن الواضح أننا بالنسبة للطلاب الجدد نأخذ جانب العمومية بسبب افتقارهم الى أدوات العمل التي حالما يكتشفون عدم كفايتها . وعندها سيضطلعون بدور الفاعل . وعلى هذا الفاعل أن لايبقى بين قوسين كما في المقاربة الوضعية Positiviste وان يسمح للنص بسؤاله .

« انني أبحث عن معرفة مالا يقوله الناس ومالا يقولونه أبداً لانهم لايعلمون أن ذلك بحاجة لان يقال » .

ميشيل بوتور

ـ ميشيل بوتور :

ان مايهمني في الادب هو الانتاج: كيف حدث ان كتابا انتجوا نصوصا وليس غيرها ؟ فالمسألة الجوهرية هي محاولة فهم البدهيات التي كان ينطلق منها هؤلاء الكتاب والتي ليست أو لم تعد بدهياتنا . وما يقال عن نصوص بعيدة كنصوص القرن السابع عشر أو القرن الثامن عشر ، يقال أيضا عن نصوص بداية القرن الحالي. وحتى عندما نتحدث عن «بروست» فان البدهيات التي لم تكن بحاجة للتأكيد في عصر « بروست » ـ ليست ذاتها اليوم ـ وانا أتحدث هنا عن مقاربة إناسية لان دراسة الحضارات والمجتمعات الاخرى تعرفنا بعدد من المناهج . فالامر يتعلق بمعرفة مالا يقوله الناس ومالا يقولونه ابدا لانهم لايعلمون ان ذلك بحاجة لان يقال. انه لاشعور يختلف عن اللاشعور الذي يتحدث عنه التحليل النفسي التقليدي . انه لاشعور اللغة والتخيل . فعندما نمارس القراءة الاناسية فان أول مايجب القيام به هو وضع جداول تقابل :

بالنسبة لهذا المجتمع او لغيره ، هذا الشيء يقابل ذلك الشيء وليس شيئا آخر وهذه اصعب خطوة نقوم بها وسبب ذلك ان الناس انفسهم يعتبرون ذلك واضحا كل الوضوح بحيث لايتحدثون عنه مطلقا . وبالمقابل فإن على القادم من بلد آخر ان يعلم ذلك والا صعب عليه فهم ردود افعال الناس .. وهذا ينطبق علي ايضا . فما هو الشيء البدهي بالنسبة لي والذي اجهله ؟ وما الذي يفقأ عيني ولا يفقأ عيون الآخرين ؟ وماذا علي أن أشرح للقراء الصينيين الـذي يقرؤون رواية التعديـل La Modification حتى يفهموا شيئا ما ؟ هذا هو السؤال الذي طرحته على نفسي عندما طلب الي ان اكتب مقدمة لهؤلاء القراء الجدد . وقد كان علي ان اشرح مثلا عمل اللغة الفرنسية والاحالات التاريخية للامبراطورية الرومانية . انها بدهيات اللغة والثقافة التي تتغير تبعا للثقافات وللعصور.

« ان العلاقة النقدية هي علاقة نص بفاعل وعلى هذا الفاعل أن لايبقى بين فوسين وأن يسمح بسؤاله »

لوسيان دالنباخ

ـ انطوان ريبو :

سأحاول من جهتي ان اشرح كيف اربط عملا عن الاشكال الادبية بعمل تأملي عن الثقافة التي تنطلق منها الآثار الابداعية . انني اعتقد بأن الاثر هو مخبر تصوير رائع . وهكذا هناك أولا التقنيات التي تعمل في أثر ما والجواب الهائل للآثار على بعضها البعض وهذا النوع من المعرفة الكلامية التي نشأت والتي تحتوي على المواجهات والصدامات . فهناك شيء ما ينفذ على صعيد الاشكال . ومع الادب الطليعي ـ الحركة الوحيدة التي تقود الادب الى الامام كل شيء يبدأ بقطيعة الاشكال كشرط أولي لكل تصوير جديد . ذلك انه لاوجود لتصوير جديد في أشكال قديمة . وهذا

اللعب بالاشكال الـذي قام به موسيقيـون مـن أمثال «ستوكهـاوزن» Stockhausen او « بوليز » ماثل في كل نص . وهذا العمل ليس عديم الجدوى ، فالاثر هو رد على تحد مخيف للواقع ـ انه في الآن معا حبيس لتصوير سابق ولهواجس عديدة أمام هذا التصوير لانه ليس مسلما به. وهذا يقودنا الى التفكير بظل الاثر الادبي وهو مشهد آخر يختبىء فيه شيء ما ويختفي ويقدم مخططاته ويتستر على بعضها . وهذا هو البعـد الذي يمكن ان نطلق عليه اسم « الثقافة » . ان عمل الآثار يكمن ـعندما تتوصل فجأة وعلى حساب قطيعتها الداخلية ـ في التقليل من خسائر هذا التصوير الذي يعتبر بلبلة تامة ونظاما مزيفا . ففي هذا الربط تظهر لعبة الاشـكال .

وفي هذه الحالة ، هناك مناهج أم لا ؟ ان المؤرخين هم عون لنا في سعينا هذا اذ ان « فرانكاستل » Francastel او جينزبرغ Ginzburg يربطان ، كـل علـى طريقته ، أشكال وعـالـم بييرو دولا فرانسيسكا Piero della Francesca

كما انني اذكر جورج دوبي Duby الذي يوضح التأثير المتبادل بين المستويات الاجتماعية المختلفة في العصر الوسيط وليس انعكاسات بنيتها التحتية كما قد يفعل « غولدمان » . ان تفاعلا كهذا هو الذي يربط الآثار بسياقاتها .

ان الآثار تتحرك بقواعدها الخاصة في الثقافة التي تتحرك في الآثار. وما يهمني هو هذا النوع من التفنن الثقافي . وانا مضطر هنا لاستنفار المناهج . وانا اعمل ، تماما مثل لوران جني ، في الهوامش وفي سـطوح متداخلة ، اي في اماكن تقدم فيها المقاربات خط توتر حيث نستطيع اللعب اذ انني العب هناك حاليا .

« ان الآثار تتحرك بقواعدها الخاصة في الثقافة التي تتحرك في الآثار . وما يهمني هو هذا النوع من التفنن الثقافي » .

انطوان ريبو

ـ الان غروريشار :

في الختام اود ان اقول : ان اولوية النص بوصفه مبدأ او مسلمةاو بدهية هي ، بشكل جوهري ، احترام النص الذي لايمكن ان يعالج معالجة تقنية . فالنص يتفوق علينا في المعرفة .

ـ **ميشيل بوتور :** فالمحق هو النص .

ـ **لوسيان دالنباخ :** اذا كان ذلك مبدأ فانه بالاحرى مبدأ تحرر !

* * *

القصّة اليونانيّة القصيرة

• بقلم السّيدة ماسيليكي كوآفو
ت : الدكتور حسن سحلول

لقد أصاب النثر اليوناني تحول خطير حوالي عام ١٨٨٠ ان كان في شكله او في مضمونه . فلقد شرعت اللغـة الشعبيـة (Denotique) تأخذ شيئا فشيئا مكان اللغة « الصافية » القديمة Katharevoussa في حين كانت مشاغل الكتاب ومواضيعها تتغير كذلك. فراحت الاقاصيص والحكايات التي تستوحي الواقع تخلف الروايات التاريخية والخيالية.

وفي الحقيقة فان بعض الكتاب من امثال (Kalligas ١٨١٤–١٨٩٦) كاليجاس وروبديس (Roïdis ١٨٣٦ – ١٩٠٤) كانوا قد شقوا الطريق أمام النزعة الواقعية قبل ذلك ببضع سنوات . ولكنهم كانوا يلجؤون الى اللغة القديمة .

ولقد عجل في هذا التغيير امران .

أولهما نشر رواية الفرنسي اميل زولا نانا عام ١٩٨٨ (NANA) فلقد أثار ظهورها استنكار ذوي النزعة المحافظة ، ولكنه حاز على اعجاب الكتاب الناشئين الذين اكتشفوا في تلك الرواية منهجا جديدا في الكتابة.

ووقع الامر الثاني بعد ثلاثة أعوام حين نشرت مجلة إستيا ESTIA بتشجيع من نيكولاس بوليتيس Nicolas Politis (١٨٥٢ ـ ١٩٢١) مؤسس علم التراث الشعبي في اليونان الحديثة ، مسابقة في القصة القصيرة وكان هدفها الدفاع عن سمعة اليونان في داخل البلد كما في خارجه . وللكاتب الذي يلتزم شروط المسابقة جائزة تقديرية ، ومن تلك الشروط كان ذكر الحجج الوطنية التي توضح صفة العادات القومية وتشكلها ، ووصف اليونان كما تظهر على مسرح التاريخ أو في الحياة الاجتماعية وايقاظ مشاعر الحب عند القارىء نحو وطنه . وحين يشرح بوليتيس سبب انتقاء الاقصوصة كشكل للمسابقة يلاحظ بأن هذا النوع الادبي يمارس تأثيرا أخلاقيا حاسما لانه يذكر البراهين الوطنية ، فان أحسن ربط مشاهد التاريخ . او صور الحياة الاجتماعية بالسرد القصصي ايقظ ذلك مشاعر القارىء الوطنية أتم اليقظة ولم يكتف بتسليته او بتثقيفه دون ان يبذل جهدا !.

وهكذا ولدت الحركة الادبية التي سيطلق عليها فيما بعد اسم « الحركة الاخلاقية » وستدوم حتى عام ١٩٢٠ ويمكننا ان نميز في هذه الحركة مرحلتين او اتجاهين.

فلقد نزع الاتجاه الاول الى وصف دقيق للمناظر الطبيعية وللفلاحين وحياتهم اليومية واخلاقهم وعاداتهم . وبينما كانت الحياة الريفية مجرد اطار للحدث القصصي عند الفرنسيين الفونس دوديه ١٨٤٠ ـ ١٨٩٧ و موباسان ١٨٥٠ ـ ١٨٩٣ مثلا صارت عند الناثرين اليونانيين محط اهتمامهم الاساسي . وهكذا فاننا نستطيع ان نستخلص من اعمالهم تلك لوحة شاملة لما كانت عليه اليونان في نهاية القرن التاسع عشر . فبينما يصف افتاليوتيس A. Eftaliotis (١٨٤٩ ـ ١٩٢٣) حياة الناس واخلاقهم في جزيرة ميتيلين Mytilene وصفا دقيقا (حكايا الجزر ، ١٨٩٧)

مصيف كاركا فيتزاس Karka Vitsas ١٨٦٦ ــ ١٩٢٢ حياة الصيادين (كلمات مقدمة السفينة ١٨٩٩) وأمّا فلاشويانيس Vlachoyannis (١٨٦٧ ــ ١٩٤٥) فانه يتفرغ لحياة جبلي ايبير وروميليا Epire Roumelie (اقاصيص ١٨٩٣) .. الخ.

وهكذا فاننا نشهد ، خلال بضعة سنوات تكاثرا هائلا في القصص القصيرة التي تنقل مشاهد من الحياة الريفية ، ولكن بناها القصصية ومنحاها والعقيدة الفكرية الكامنة خلفها تظل واحدة في كل هذه المجموعات القصصية . ولم يكن يميز كاتبا عن آخر غير موهبته ومزاياه الادبية واهمية الموضوعات التي ينتقيها . ويبدو ان كتاب تلك المرحلة جميعا قد جعلوا غايتهم ماكان ينافح عنه بوليتيس اي ايقاظ حب الوطن وتعليمه وتقويته وتمجيد الثقافة الهيلينية عن طريق عرض عاداتها وتقاليدها وعلى الاخص تلك التي تنمي مشاعر الرضى والفخار.

ولقد كان طبيعيا . والامر على ماهو عليه . ان يميل الكتاب الى تجميل كل شيء . فمن رؤيا غنائية للريف ولحياة الفلاحين ، الى تقريظ للعائلة (دور الوالدين وخصوصا دور الام . والزواج . والحداد .. الخ) وتمجيد للحياة الاجتماعية صراع بطولي ضد الاتراك . أشكال النزوح عن ألوطن .. الخ . انها رؤيا فاتنة ولكنها تقليدية بدون اي شك. وخادعة كذلك أن أخذنا بعين الاعتبار ماكانت عليه الحياة الحقيقية آنذاك.

وأما الاتجاه الثاني فقد ظهر متأخرا بعض الشيء عن الاول ولكنه دام فترة أطول . ويعتبر أثرا من النزعة الاقليمية او قريبا منها ، ولكنه تيار طبيعي النزعة ضعيف الاهتمام بالعظة شديدة بالبؤس البشري ومظاهره كنزاع المصالح والظلم الطبقي وعبودية المراة واستغلال الاطفال .. إلى آخر ماهنالك. ومنذ ظهور هذا التيار مال بعض كتابه الى القصص الطويلة او الى الرواية ولكن دون ان يهجروا الاقصوصة هجرانا كاملا .

لقد بدأ أمثال كاركا فيتزاس وأفتاليوتيس بالكتابة حوالي عام ١٨٨٠ وكانوا آنذاك انصارا للتقاليد ومدافعين عنها ثم أصبحوا موقظي الضمائر بفضل فن سردي أكثر واقعية استخدموه لمهاجمة كثير من الافكار الموروثة . ولكن أمثال تيوتوكيس Theoto kis (١٨٧٢ - ١٩٢٣) يسلكون هذا الطريق مباشرة . انه عصر زوال الاوهام وزمن الاستنكار الاجتماعي. ولقد كان لهزيمة اليونان امام تركيا عام ١٨٩٧ ولانتشار آراء الفيلسوف نيتشه اعتبارا من عام ١٨٩٨ ولترجمة كتابات ماركس دورا هاما في تعزيز هذا الاتجاه . ولا يغرب عن اذهاننا تأثير اعمال دوستويفسكي والنرويجي هامسون Hamsun (١٨٥٩ - ١٩٥٢) الواضح في ميدان الادب الخالص.

جيل الثلاثينات : من النزعة المضادة للحرب الى الإشكالية المعاصرة

لقد تركت الحرب العالمية الاولى وكارثة آسيا الصغرى بنتائجها الوخيمة ونخص منها بالذكر مبادلة السكان عام ١٩٢٣ . نقول لقد ترك كل ذلك آثارا عميقة في ضمير جيل بأكمله . كما أن فشل الامنية الكبرى باستعادة كل أراضي الامبراطورية البيزنطية قد ادى الى فقدان الثقة برجال السياسة وبجميع الايديولوجيات . فاختار بعض الكتاب المتمردين الشهادة ضد الحرب وأهوالها ، واختار آخرون قيم الماضي وتقاليده بينما انشغل قسم ثالث بقضايا اجتماعية . ولكنهم جميعا، هؤلاء وأولئك جميعا توحدهم رؤية متفائلة للعالم وارادة الصراع لاصلاحه .

لقد قامت الابحاث الشكلية في ميدانين ، يتعلق أولهما باللغة الادبية وكان ثمة اتفاق على هجر قوالب الحركة الفولكلورية والنكوص عن التعصب اللغوي الذي كان يجعل من استخدام اللغة « الشعبية » شرطا للنجاح ، ويتعلق ثانيهما بأنواع الكتابة وبناها . وكان الكتاب متفقين على ارادة البلوغ بالادب اليوناني سن الرشد عن طريق فتح أبوابه للحداثة وعن طريق ادخال ماوصلت اليه البحوث الادبية الاوروبية.

وهذه الهموم جعلت كتاب القصة يتجهون نحو بنى أكثر تعقيدا . وتحليل للشخصية أكثر عمقا وأخيرا نحو دراسة لاطار اليونان الحديثة التاريخي والاجتماعي . وفي هذه الحقبة سيفضل اكثر الكتاب الرواية ولكن القصة القصيرة كانت تشغل المكانة الثانية وسيتطور النوعان تطورا متوازيا بل وسيظل بعض الروائيين شديدي التأثر بتقنية القصة القصيرة وليس بعض رواياتهم الا تعاقب قصص قصيرة يمكن ان تقرأ مستقلة بعضها عن بعض .

وتمثل كتابات ستراتس ميريڤيليس Myrivilis (١٨٩٢-١٩٦٨) (أقاصيص ١٩١٥ ، قصص حمراء ١٩٢٨) أدب الشهادة ضد الحرب وبربريتها والتي عاشها الكاتب اذ شارك بها كمتطوع. وكتب الياس ڤينزيس Venezis وقد ولد في آسيا الصغرى قصصا طويلة حول الكارثة. وكتب دوكاس Doukas قصة طويلة بعنوان : قصة رهينة ١٩٢٩ ، تحدث فيها عن أسره بعد عام ١٩٢٢ . وكتبت تاتيانا ستاڤرو Stavrou (١٨٩٩ -) مجموعة أقاصيص بعنوان : الذين ظلوا هناك ١٩٣٣ وفيها تذكر أحاسيس المرأة حول الحرب وأما فوتيس كونتوجلو Kontoglou ١٨٩٥-١٩٦٥ وكان رسام ايقونات كذلك فقد استوحي بلغة ساذجة وذاتية موضوعاته من التراث الشعبي الاورثوذكسي ، فروى مغامرات بحرية في بلاد بعيدة وغريبة تقع على حدود الواقع والخرافة .

وتمثل كتابات كاستاناكيس (١٩٠١ - ١٩٦٧) الميل الى القضايا الاجتماعية والعامة وقد كتب كثيرا من الروايات والمجموعات القصصية التي تناقش مواضيع عامة من خلال نظرة شعبية فأكسبته سوء السمعة. وابطاله كائنات مأساوية تعذبها عواطفها وتقودها أحيانا الى التدمير .

أدب مابعد الحرب :

لقد ظهرت أعمال قليلة خلال فترة الاحتلال الالماني فكان لابد من انتظار الخمسينات لتظهر أولى الشهادات الادبية عن أحداث تلك المرحلة وكانت بالغة الإيلام فتركت أعمق الاثر في البلاد . فقد هاجم الايطاليون اليونان عام ١٩٤٠ ثم احتلها الالمان عام ١٩٤١ ثم عصفت بها الحرب الاهلية حتى مطلع السنوات الخمسين . وقد عرف كل كتاب تلك الايام المنفى والاضطهاد بسبب قناعاتهم . وهذا يفسر الجدية التي تصبغ أعمالهم الادبية وكذلك ارادة الشهادة والاحتجاج التي تميز نثر مابعد الحرب . لقد صار دور الكاتب ووظيفته يفهمان من خلال شهادة الانسان ضد الظلم ومن خلال ايمان عميق بالكرامة البشرية وبالكلمة الحرة .

وأما في الميدان الادبي فقد تم استيعاب الاشكال الغربية التي طالما تاقت اليها أجيال ١٩٣٠ . وتظهر الحداثة في الشعر خاصة . وفي النثر كذلك . وأما الرواية فلها المكانة الاولى ، وقد اغنتها ابحاث الرواية الاميركية الشكلية .

وتشهد الاعمال النثرية الاولى على ارادة الكتاب بالشهادة حول الحرب الالبانية والاحتلال والمقاومة والحرب الاهلية . وتصف أقاصيص باتادزيس Patadzis (١٩١٤ ـ) في « السنوات المضرجة بالدم ١٩٤٦ » سنوات الاحتلال الالماني .

وتتحدث اقاصيص آلاڤيراز Alaveras في « حيوانات الغابة الاخرى المتوحشة ١٩٥٢ » عن المقاومة . وأما أقاصيص كريستوف ميللوينس Milionis (١٩٣١ ـ) فانها تتحدث عن الحرب والاحتلال والمقاومة في ابيريا مسقط رأس الكاتب ، وتتحدث ليليكاناكو Nakou . وهي ممرضة في الصليب الاحمر عن مأساة الاطفال في شتاء ١٩٤١ (جحيم الصبية وأما تاتيانا جريتسي ـ ميليكس فانها تتحدث خصوصا عن المقاومة وعن الحرب الاهلية .

بيدان شهادة كتاب آخرين من أمثال بلاسكو فيتيس Plaskou Vitis (١٩١٧ ــ) وساماراكيس Samarakis (١٩١٩ ــ) لم تلبثان تحولت الى صيحة احتجاج ضد الظلم ، فبعد ان كتب بلاسكو فيتيس « الشجرة العارية ، ١٩٥٢ » والعاصفة والقنديل ١٩٥٥ و (والمركعون ١٩٦٤) استمر بكتابة القصص القصيرة طيلة فترة سجنه أيام الحكم الديكتاتوري ، الاسلاك الشائكة ، ١٩٧٤) .

وقد أولى كتاب آخرون اهتمامهم للتغيير الذي يطرأ على الحياة . فهاهو هاجيس Hadjis (١٩١٤ ــ ١٩٨١) يتذكر في « نهاية مدينتنا الصغيرة » الايام الخالية في مدينة صغيرة ريفية . وها ان ح جر جس ايوانو Ioannou (١٩٢٧ ــ ١٩٨٥) يقودنا في قصصه الى احياء سالونيك الفقيرة خلال أيام الحرب . ان هاجيس يتحدث عن غزو الآلة للحياة ولكن هذه الآلة ستتحول في كتابات آبادجو جلو Abadjo Glou الى وحش خرافي يتضاءل الانسان أمامه ويبشر بنهاية العالم . ويتحدث ماريوس هاكاس Hakkas (١٩٣١ ــ ١٩٧٢) في أقاصيصه وبنغمة ساخرة اليمة عن غربة الكائن البشري وأحساسه بالعزلة والمرض والموت .

لقد تطور نموذج البطل كثيرا منذ سنوات الثلاثينات . والشخصيات الاساسية في أدب هذه المرحلة هي أقرب الى شخصيات بلاسكو فيتيس في « المركعون » . فهي كائنات متواضعة ومعذبة تثقل كاهلها الهموم ، وتضطرب قلقة أمام الحياة وأمام المستقبل . ولنذكر مايقوله فاسيليكوس Vassilikos (١٩٣٣ ــ) وقد طبقت شهرته الآفاق بفضل فيلم كوستا غافراس « زد » . فيقول :

لقد حاولت أن أنقل في ثلاثيتي مايحسه شاب يعيش في عالم لم يختر القدوم اليه . فبعد أن يختنق في عالم البورجوازية العبثي والمغلق يمر في ظلمة الحياة الجامعية التي تذكر بالقرون الوسطى قبل أن يدفن في الجيش حيث يقوم كميت هي باستعراض حياته الميتة ، خارج الجدران ١٩٦٦) .

وفاسيليكوس وأمثاله الذين بدؤوا الكتابة خلال السنوات الستينات يدفعون بتمردهم بعيدا . ففي الميدان الادبي يختفي الكاتب ڤالينوس Valinos (١٩٣٢ ــ) من قصته ، ديكف كاكتيزيس Kaktisis عن الوصف ، ويشكك هاكاس في السردية نفسها ولكن أكثر الامثلة نموذجيا هو ولا شك مثال شيموناس Cheimonas فمجموعته « اقاصيص » يصعب فهمها وتثير حيرة القارىء كثيرا . ولنذكر أخيرا الكاتبة مارو دوكا Douka (١٩٤٧ ــ) فقد بدأت حياتها الادبية بمجموعة أقاصيص بعنوان « مربع ثابت » ثم تحولت الى الرواية . ولقد لاقت أعمالها الاولى ذات الصيغة السياسية الواضحة نجاحا كبيرا ، ولكنها لم تلبث أن ألقت عنها لبوس الايديولوجية مفضلة عليها نظرة كتاب جيلها المتمردين والساخطين وهي نظرة ناقدة وساخرة . ودوكا تشاطر الآخرين احساسهم بالعزلة وبانهم في طريق مسدود بعد أن آمنوا بافكار النضال الجماعي والتضامن البشري .

فان كان الادب اليوناني قد اتخذ سمة سياسية واضحة بعد الحرب بسبب آثار الحرب الاهلية في الحياة الادبية وفي حياة الناس اليومية . فانه يبدو منذ سنوات السبعينات وكأنه ينفلت من الالتزام الواضح كي يمضي نحو آفاق أكثر انفتاحا وربما أكثر عطاء . ا هـ .

حسن سحلول

لقد تفضلت السيدة فاسيليكي كوآفو Vassiliki Coavou.x صديقتنا ومدرسة الآداب اليونانية في جامعة ليون ، فرنسا ، بكتابة هذه الدراسة خصيصا لمجلة «الآداب الاجنبية» فلها شكرنا وعرفاننا بالجميل.

المترجم

القيم والمعايير والبنى كما يراها رينيه ويليك

بقلم : رومان إنغاردن
ت : صلاح حاتم

في كتابه « نظرية الادب » يهاجم رينيه ويليك كتابي « العمل الفني الادبي » ويزعم في هذا الصدد أنه « لاوجود لأية بنية خارج المعايير والقيم . »(١) وما على هذه العبارة الا أن تقوم مقام التعليل لراي رينيه ويليك أن علماء الظواهر يمثلون نظرية خاطئة القيم . ولا اريد ان أدرس هنا مدى اصابة رينيه ويليك في حملته عليّ وعلى علماء الظواهر : بل حسبي أن أعرض للعبارة التي استشهدت بها لتوّي .

وقبل كل شيء انه لصعب جدا فهم هذه العبارة فهما صحيحا لان الكلمات الرئيسة الثلاث تظهر فيها : المعيار والقيمة والبنية ، اما لان رينيه ويليك لم يوضحها واما لانها استعملت بمعنى متغير .

(*) رومان انغاردن (١٨٩٣ -) فيلسوف بولندي من تلامذة هوسرل، فيلسوف المذهب الفينومينولوجي . ويعد كتابه الاساسي « الخلاف حول وجود العالم » أحد أهم المنشورات الفلسفية الحديثة .

(١) رينيه ويليك وأوستن وورين ، نظرية الادب ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٥ .

وبادي ذي بدء علينا اذا ان نعرض لهذه المفهومات الثلاثة . ويصرف النظر عن الموضع المذكور اعلاه لم تستعمل كلمة « قيمة » الا ثلاث مرات طبقا لما اثبته الفهرس . على ان هذا المفهوم لم يوضح بأي شكل كان في اي موضع من هذه المواضع .

وعلى هذا يبدو أن ماتعنيه القيمة بعامة والقيمة الجمالية او الفنية بخاصة »(٢) ليس بمشكلة ألبتة في نظر مؤلف « نظرية الادب » .

ويجب أن يظهر هذا بمظهر غريب جدا حين يتفوه المرء بالجملة المذكورة اعلاه وحين يلاحظ ان رينيه ويليك يعيب على كتابي انه يحاول كما يقال ، ان يحلل اعمالا فنية ادبية «بعيدا عن القيم»(٣) . وهنا ، اذا، يتم التخلي عن القارىء الذي يجب أن يلجأ الى نفسه طلبا للنصيحة .

وكما يظهر فان رينيه ويليك يستمد مفهوم « المعيار » (Norm) من علماء الفونولوجيا البراغيين الذين ارتبط بهم ارتباطا وثيقا قبل الحرب العالمية الثانية . على أنه لايبدو منطقيا تماما عند استعمال هذا المفهوم. كما ان مفهوم « المعيار » الذي يعد عند علماء الفونولوجيا من المفاهيم الاساسية لنظرية اللغة لم يوضح التوضيح الكافي عند هؤلاء العلماء ولا يستعمل أيضا بوضوح « كاف »(٤) .

---

(٢) يبدو أن المؤلف ويليك لايعرف الفرق بين القيمة الفنية والقيمة الجمالية . راجع في هذا الصدد مقالي : القيم الجمالية والفنية ، في : مجلة علم الجمال البريطانية المجلد الرابع ، العدد الثالث ١٩٦٤ .

(٣) أنظر : نظرية الادب ، ص ١٧٥ .

(٤) في وسع المرء أن يطرح السؤال عما اذا كان هذا المفهوم يستعمل استعمالا صحيحا في النظرية الفونولوجية للغة . وسبق لي أن وجهت نقدا للنظرية الفونولوجية للغة في لجنة العلوم اللغوية التابعة لاكاديمية العلوم البولونية في كراكوف في المجلد ٤٩ ،ص١٢٤ـ ١٢٩ و ٢١٩ ــ ٢٤٢ ، كراكوف ١٩٤٨ .

وبما انه مفهوم خاص بنظرية اللغة فلا يجوز تطبيقه الا على اللغة او الاشكال اللغوية ، على حين لايجوز اسقاطه هكذا مرة واحدة على طبقات العمل الفني الادبي ، كما يفعل رينيه ويليك في تفسير العمل الفني على انه تفسير « لنسق معايير » . ومن المعروف ان علماء الظواهر قد اهتموا في ابحاثهم اللغوية،باديء ذي بدء او بصورة كاملة تقريبا ،بالجانب الصوتي للغة ، ويطبق مفهوم « المعيار » في المقام الاول على النص . واذا ضربنا الآن صفحا عن معنى كلمة « معيار » الذي تعين عنده هذه الكلمة جملة من نوع (أ) ينبغي أن يكون (ب) واعتبرنا المعنى الذي يكون عنده معنى « معيار » مرادفا لمعنى « مثال أو نموذج » Vorbild (٥) فانه ليبدو أنه من الممكن أن نحزر مايريد علماء الفونولوجيا الوصول اليه من تطبيق مفهوم المعيار على النص الحرفي.

ويبدو لي انه مشابه على الاقل للشيء الذي وضعته نصب عيني في كتاب « العمل الفني الادبي » حين تكلمت على النص (الحرفي) أنه نموذج او شكل نموذجي للصوت ، خلافا للمادة الصوتية العينية التي تنتج عند النطق بالكلمة التي نحن بصددها . وطبيعي انني لا استطيع أن أعد هذا النص نموذجا أو مثالا بمجرد ان تستعمل الكلمة المعنية في الكلام او التفكير استعمالا واضحا أو تظهر في مادة صوتية ملموسة . وعلى اية حال لاتعمل الكلمة عملها هنا في هذا الطابع ـ الذي ليس الا ثانويا لها . فهناك فقط حيث لايكون التمكن من اللغة المعنية تاما او حيث يختلف نطق الكلمة عن النطق المميز للغة المعنية اختلافا شديدا ، هنا فقط يمكن ان تظهر الكلمة التي نحن بصددها في دور « نموذج أو مثال » . فحين يتعلم شخص ما ، مثلا ، لغة اجنبية ويريد أن يتعلم بصورة خاصة « النطق الصحيح » في

---

(٥) يقول رينيه ويليك في أحد المواضع « معايير » (Standards) .

اللغة الانكليزية مثلا ، ففي مثل هذه الحال يعد في نظره نص الكلمة المعنية في هذه اللغة « نموذجا أو مثالا » يجب ان يحتذى . اما في استعمال عادي للكلمات في لغة تم التمكن منها تمكنا تاما (في اللغة الاصلية القومية) فلا تعد هذه الكلمات نماذج ، بل تفهم في شكلها النموذجي ويراد بها او تستعمل على أنها بشيء من هذا القبيل . وتجسد في ذاتها هذا الشكل النموذجي المثالي . ان كون شيء ما نموذجا أو مثالا يذكرنا « بالمعيار » انه جملة للنموذج « أ ينبغي أن يكون ب » ، ويقودنا هذا الى موضع آخر يكون فيه الكلام على معايير لغوية يجب احتذاؤها ، وهذا موجود في قواعد لغة معينة، لاسيما في علم الاصوات والنحو . وهذه نفسها تقدم لنا نماذج لنطق « سليم » أو « صحيح » من مختلف الاشكال التي يمكن ان تتخذها الكلمات ، كلمة كلمة ، نماذج لما يسمى بترتيب الكلمات في الجملة وغيرها. على أنه ليس للكلمات ولا للقرائن اللفظية دور النموذج أو « المعيار » لا في التعامل اللغوي الحي ولا في الاشكال اللغوية ، كما هي مثلا الاعمال الفنية الادبية . فليس في امكان الكلمات ، ومثلها ايضا الاشكال اللغوية والجمل والقرائن أن تقوم بالوظائف الفنية المختلفة في العمل الفني الادبي الا بصفتها اشكالا للمعنى واللفظ مجسدة فصارت بذلك أيضا ذات طابع فردي ، وهذه الوظائف تمنح العمل الفني الادبي في تضافرها وجها فنيا فرديا . وبصورة خاصة تستطيع النصوص والظواهر والاشكال الصوتية اللغوية المختلفة ان تشارك في التعددية الصوتية لنوعيات القيم الفنية وان تساهم بنصيبها في تشكيل قانونها الكمي . وهذا كله وهذا وحده يتحكم بماهية النص والاشكال الصوتية اللغوية الاخرى والظواهر . على انه ليس في الامكان استعمال مفهوم النموذج أو مفهوم المعيار او المثال ؛ حالما ننتقل الى طبقات اخرى للعمل الفني الادبي ونريد ان نطبق هذا المفهوم على الاشياء المصورة ذات الطبيعة المادية او على الآراء المبوبة . وعلى هذا

فليس جائزا ان نعالج العمل الادبي كوحدة متكاملة على أنه « نسق معايير وقوانين » (Normensystem) وانه لأمر لايقبله العقل لو أردنا أن نطبق على هذا العمل الادبي وعلى عناصره والاشياء المصورة ذات الطبيعة المادية المحسوسة مفهوم « المعيار » بمعنى جملة معيارية هي « (أ) ينبغي أن يكون (ب) » . وعلى هذا لانريد ان نتجنى على رينيه ويليك انه اراد ان يرى في هذا المعنى الاخير نسق معايير وقوانين في العمل الفني الادبي . وحين نقارن العمل الفني الادبي نفسه بمشخصاته المختلفة (Konkretisatione) ونريد ان نقوم هذه المجسدات بحسب تماثلها مع العمل الفني الادبي نفسه او حين نكون تشخيصا وفياً بقدر الامكان لعمل أدبي في اثناء القراءة ، عندها يقوم الاصل ، اي العمل الادبي نفسه ، مقام النموذج الذي نريد ان نقرب اليه التشخيص المذكور او نريد ان نخالفه كثيرا او قليلا عند الضرورة ، اي عند العرض على المسرح مثلا . ولكن عند قراءة بسيطة للعمل الادبي نريد ان نلم منها بالعمل الادبي في شكله الحقيقي القويم ونتعامل معه جماليا فان هـذا العمل الفني المذكـور يعد في نظرنا ذاتا وشخصاً فنيا نتعامل معه ونتحمس لحضوره الذاتي .

ولكن ماذا عن « البنية » (Struktur) التي يتكلم عليهـا رينيه ويليك ؟ .

ان فهرس كتابه يعطي أربعة عشر موضعا رئيسيا يستعمل هو فيها هذه الكلمة . ومراجعتها تشير الى أنها لم تستعمل استعمالا واضحـا . وعلى هذا نقرأ الصفحة ١٧٥ مايلي :

« انه لمن الاصوب استبدال كل العناصر غير المحددة جمالياً «بمادة» على حين قد يطلق المرء على الطريقة التي تكتسب بها فاعليتها الجماليـة اسم « بنية » . على انه جاء فيما هو تتمة لذلك أن هـذا التفريق ليس تغييرا لاسم الزوجين القديمين ، المضمون والشكل . بل انه يتداخـل ويتقاطع مع الحدود الفاصلة القديمة .

« فالمادة » تشتمل على عناصر اعتبرت سابقا عناصر المضمون والشكل على سواء (٦) . ويشتمل مفهوم « البنية » في ذاته على المضمون والشكل ، هذا اذا نظما لنتائج جمالية . » ويلي ذلك أيضا تتمة جاء فيها : « إن العمل الادبي يعد على هذا النحو نظاما تاما او بنية من رموز واشارات يخدم غرضا جماليا محددا . »(٧)

فهذه الجمل التي تشكل كلا متصلا تشتمل على ثلاثة مفاهيم مختلفة للبنية . فعلى حين ينبغي ان تكون البنية في الجملة الاولى النمط أو الطريقة التي ينبغي أن تكتسب بها العناصر غير المحددة جماليا « فعاليتها الجمالية » فتكون بهذا شيئا ما يمكن ايجاده بطريقة ما في « المادة » أو ان تكون جلاء أقرب « المادة » التي ينبغي ان يضفي عليها « وضوحا » آخر هو (تلك الفاعلية)،أو بمعنى آخر : على حين ينبغي ان تكون الطريقة شيئا مجردا بالقياس الى المادة ، او شيئا غير مستقل في وجوده فان « البنية » (طبقا للصياغة الثانية) شيء عيني ملموس لانها ينبغي ان تكون هذه المادة والشكل نفسه في « التنظيم » الخاص الذي يمهد للمادة هذه « الفاعلية » . والحق ان « البنية » هي في مثل هذه الاحوال العمل الفني نفسه ، هذا اذا لم ينطو هذا العمل الفني على اية عناصر المادة غير منظمة

---

(٦) في الفصل السابع من كتابي : « الخلاف حول وجود العالم » ، المجلد الثاني ، الجزء الاول أوضحت أن « هذين الزوجين القديمين » ليسا شيئا واضحا ، بل على العكس هما شيء مبهم منطو على معان كثيرة .

(٧) تبدو هذه التحديدات أنها تشير الى ان رينيه ويليك هنا وقف على الشكليين الروس ، ومن الاشياء التي تشير الى ذلك ازدراء التضاد الشكل ـ والمضمون واستبدال مفهوم البنية بمفهوم « النسق أو النظام » System . ويؤسفني أنني لا أعرف الشكليين الروس الا من طريق غير مباشر ولا أستطيع أن أعيد النظر في شان هذا المفهوم عندهم بالتفصيل . الا أن لدي الانطباع أنه ليس لديهم أيضا أي مفهوم واضح للبنية .

وغير محددة جماليا . واخيرا وفي النهاية تعتبر « البنية » « والنظام » والعمل الفني (الادبي ؟) (كما هي الحال عند الشكليين) شيئا واحدا(٨) ومن ناحية اخرى فان البنية ، اذا ، كل ، وليست وضوحا غير مستقل في شيء ما . وفي ذلك ينبغي ان يكون العمل الفني في الوقت نفسه نظاما او نسقا من رموز ، كما لو أن الاشياء الموصوفة والمصورة في العمل الفني الادبي (من مثل الاشخاص الموصوفين ومصائرهم وغير ذلك) ليست موجودة فيه او انها نفسها . . كانت « رموزا واشارات » « Zeichen » بطريقة او اخرى . وانه لواضح ان تعريفات « البنية » المذكورة قليلة الجدوى مالم يتوضح مفهوم الفاعلية الجمالية وتلك الطريقة «للتنظيم ».

على أن في كلمة «بنية» المستعملة في موضع آخر من النص تباينات اخرى للمعنى . فعلى الصفحة ١٦٩ ، مثلا ، تعتبر قرائن العبارات «والبنى النحوية » شيئا واحدا ، وهذه البنى النحوية هي التي ترسم صورة « الطبقة الثالثة » للعمل الادبي . وعلى هذا يساوى هنا بين بنية خاصة وشكل لغوي معين هو تنوع جمل وعبارات مترابطة . فما من شك في ان المقصود هنا من « البنية » شيء مادي وليس « بنية » لشيء ما . . ولكن من الضروري أن يكون المراد بها في الوقت نفسه كل منظر من اجل فاعلية جمالية ؟ ويبدو هذا غير ضروري البتة « الا اذا تم التوكيد انه ينبغي ان يكون « بنية نحوية ». والحق ان هناك اعمالا لغوية كثيرة تظهر فيها قرائن

---

(٨) طبيعي أن رينيه ويليك يستعمل كلمة « نسق او نظام » System غير مرة في كتابه لكنه لم يذكرها في فهرس الموضوعات . والظاهر أنه يرى هذه الكلمة شيئا معروفا ومفهوما لايحتاج الى توضيح مفصل . على أن الشكليين الروس يفهمون من ذلك شيئا خاصا جدا تظهر فيه مؤثرات برغسون ، وفي مصطلحي يعني هذا « كلا عضويا » . انظر : « الخلاف حول وجود العالم » ، المجلد الثاني ، الجزء الاول ، مادة ٤٢ .

عبارات ، من مثل الدراسات والابحاث العلمية . ومن خلال ماترمي اليه الجمل في معانيها ترسم صورة « الطبقة الثالثة » للعمل الادبي ، لكنه ليس من الضروري في اي حال من الاحوال ان تكون « منظمة » من أجل الفاعلية الجمالية .

والظاهر ان هذه الكلمة « بنية » استعملت اما بمعنى آخر يختلف عما هو في المواضع المذكورة آنفا واما أنه عني بـ شيء مختلف كل الاختلاف وبحكم الوظائف النحوية يكون في داخل جملة ما كل الجملة نفسها كلا مترابطا ترابطا داخليا يتيح عنده ارتباط الاجزاء الكلام على « بنية » للجملة لو حذفت هذه البنية لما كانت للمرء صلة بجملة بل تنوع الفاظ غير مترابط أو متماسك . أما لدى قرينة من قرائن الجمل فيكون هذا الترابط أو السياق مختلفا جدا ، بدءا من وجود الجمل جنبا الى جنب من غير ترابط ومرورا بارتباط معانيها الحر نوعا ما وانتهاءا بالحالة التي يكون فيها السياق الداخلي لمعاني الجمل وثيقا جدا بحيث يكون الكل كلا ممحكما ، هنا ، اذا ، يمكن ان نكون الحديث عن « بنية »بمعنى « ضيق وخاص » جدا ، وحيث لايكون هناك من داع لوجود اي شيء من مثل هذا الربط او الارتباط الداخلي الذي تنشأ عنه فاعلية جمالية للكل .

وبهذا يتبين ان لنا هنا علاقة بمفهوم آخر للبنية.

وفي الموضع الذي يجب أن ننظر اليه فيما يلي بعين الاعتبار ؛ وهو الصفحة ٢٠٩ ، يعد « مبنى » القصيدة « مجمل بناها » .

وفي اثناء ذلك يتكلم رينيه ويليك على « البنية الشعرية المركزية » التي يستدل عليها بالصورة والاستعارة او المجاز وبالرمز والاسطورة . وربما لم تكن هذه الاشكال الشعرية شيئا آخر الا ذلك « الأسلوب ، الذي تكتسب به المادة فاعليتها الادبية . وهنا بقينا ، اذا ، في جو الشكل

اللغوي للعمل الفني الادبي ، ومن ناحية أخرى يحافظ هنا على اتصال البنية بالفاعليه الجمالية . على ان هذه « البنى » ليست من ناحية أخرى « أسلوبا » او « طريقة » ، بل هي شكل مثل « الصورة » و « المجاز » نفسه وما شابه ذلك . ولكن حين يكون الحديث أيضا عن « الصورة » او « الاستعارة » عندها تبدو محتملة تلك الحيثية من القصيدة التي أسميتها في نظريتي في العمل الفني الادبي طبقة « الآراء » . وفي الإمكان ان تكون هنا وهناك وفي كل مكان بنى وصور او أشكال صيغت صياغة خاصة(٩) هي في ذاتها لاشأن لها بعد « بالفاعلية الجمالية » ، كما أن هناك بنى بالمعنى الذي أدخله رينيه ويليك باديء ذي بدء . فحالات البنى المذكورة على الصفحة ٢٠٩ لاتقرر بعد اذا ما كانت لنا علاقة هنا بنفس المفهوم كما على الصفحة ١٥٧ .

وفي الصفحة ٢٤٢ يعالج هذا « العالم او الكون » الخاص بروائي ما على أنه هذه « الحبكة Gefüge وهذه البنية وهذا الكل المتعضي (Organismus) الذي يشتمل على الحبكة والشخصيات والبيئة والنظرة الى الحياة والجرس » . وكما نرى فانه يختلط هنا استعمال ثلاث كلمات: « حبكة » و « بنية » والكل « المتعضي » . وطبيعي ان هذا يدخل على مفهوم « البنية » تغيرا في المعنى . ويحبذ مختلف نقاد الفن ان يتحدثوا أيضا في العمل الفني عن الكل العضوي ، على ان هذا ليس الا طريقة كلام غير منطقية ليست قوية بالمعنى الدقيق ولن تبقى طويلا . ورغم تشابهات معينة لايمكن لأي عمل فني ان يكون له مثل هذه « البنية » (ومثل هذا البناء الداخلي) شأنه في ذلك شأن حي متعض،لا لشيء الا لان بناء الاخير يطابق العمليات التي تتم فيه ، على حين لايوجد في العمل الفني اية عمليات تحافظ عليه . هذا وان كلا او متعضيا Organismus لايبرر اي «نمط»

(٩) انظر تحت : حاشية رقم ١٢ .

قد يمنحه فاعلية جمالية . ولكن اذا جاز استبدال « البنية » ، « بالكل » فلا يمكن ان يكون لكلمة « بنية » ذلك المعنى الذي اضفاه عليها رينيه ويليك اما كيف اجيز تطبيقها على ما يسمى « عالم الروائي » ، وهو مفهوم غامض جدا ، فان هذا من شأن مؤلف « نظرية الادب . » ويتواصل الحديث عند رينيه ويليك عن « البنية » في سياق الكلام على مسألة الاجناس الادبية. ففي الصفحة ٢٥٦ وما يليها يقول ويليك : « تقسم نظرية الاجناس الادب وتاريخ الادب وفق نماذج مميزة للادب خاصة بالنظام أو البنية . » ولا اريد ان أتطرق الى الشروح الغريبة المسهبة التي يشير اليها في اثناء ذلك. ولكن ليست « البنية » ، على اية حال ، بالمعنى المحدث « نظاما » Organisaton ان « بنية » بالمعنى المشار اليه يمكن ان تكون على اكثر تقدير نتيجة « النظام » او « تنظيم » ؟ ولكن ليس كل نظام يؤدي الى « بنية » بهذا المعنى .

ولو أراد المرء ان يربط كلا المفهومين « النظام » ومفهوم « البنية » لكان ضروريا جدا توسيع مفهوم « البنية » .

ويستعمل رينيه ويليك في سياق تأملاته وافكاره كلمة « بنية » من أجل اجناس أدبية أخرى جديدة دائما . فعلى الصفحة ٢٤٧،مثلا،يسمى « الموضوع » « البنية السردية » ، ونقرا في الصفحة ٢٦٥ : « ان الشكل الذي يلي المقطع الشعري والوزن في أعلى مستوى ينبغي ان يكون البنية وهو مثلا نوع خاص لبناء أحداث الرواية . » ونقرا على الصفحة ٢٨٢ : « ان البنى الجمالية عند مثل هؤلاء الشعراء هي على غاية من التعقيد والغنى بحيث انها تشبع طاقة الاحساس لعصور متعاقبة » .

« بنى جمالية » ؟ — لم يرد ذكر هذا الى الآن،لان البنية بالمعنى الذي تم ادخاله باديء ذي بدء هي الطريقة التي تكتسب بها عناصر غير محددة

جماليا وخاصة بالمادة فعالية جمالية ، ولكن لم يكن المقصود بذلك أنها نفسها ينبغي ان تكون بطريقة او اخرى « جمالية » .

وبعد ادخال أو احداث « البنى الجمالية » كان لابد للمرء من أن يميز بين بنى جمالية وبنى غير جمالية . ولكن ليس بواضح ماذا ينبغي أن تكون هذه البنى الجمالية لشعراء معينين ، وعلى هذا ليس في وسع المرء ان يقرر ما اذا كانت جملة رينيه ويليك المقتبسة والمستشهد بها ستدوم طويلا أم لا .

وأخيرا نقرأ على الصفحة ٢٩٠ : « وكما اثبتنا في موضع آخر فان عملا فنيا وحيدا لايبقى على مجرى التاريخ بلا تغير . والحق أن هناك هوية جوهرية البنية بقيت نفسها على مدى الازمان كلها . على ان هذه البنية دينامكية ، فهي تتغير في سياق التاريخ ... »

ولقد تبحرت منذ سنوات في هذا الموضوع (انظر : العمل الفني الادبي ، الفصل الثالث عشر ، ص ٣٥٣ ــ ٣٨٠) وأعتقد ان رينيه ويليك لم يأت بأي شيء جوهري جديد في هذا القول . وعلى هذا يبدو لي انني فهمت الامر الواقع الذي يرمي اليه فهما صحيحا . ولي أن أقول على ماتعود في الحقيقة تلك « البنية » الباقية نسبيا . والحق انه ليس الا العمل الفني الادبي بصفته شكلا تخطيطيا بحيث ان كلمة «بنية» تكتسب الآن معنى جديدا ، ولا يجوز أن تفهم بمعنى « النمط او الاسلوب » الذي تكتسب به عناصر المادة غير المحددة جماليا فاعلية جمالية . »

وهناك أعمال فنية أدبية جيدة ورديئة ، منها ماله في الحقيقة «بنية» خاصة تصبح بها اعمالا فنية خالصة اصيلة وتصير الاساس لاشياء مادية جمالية ، وهذا يعني أعمالا فنية تتميز ببناء محكم في الداخل حيث لايجوز حذف أي شيء وحيث يسبب تعديل العناصر الافرادية تحولا في العناصر

الاخرى (المتبقية) (فيما لو كان هذا ممكنا) وحيث لايمكن الاستغناء أي شيء لان كل شيء أساس لانواع او نوعيات ذات قيمة جمالية ولانواع جمالية للقيم ، والى جانب هذا هناك اعمال فنية يكون فيها البناء غير محكم ويغيب فيها التماسك في المبنى ، تماسك الارتباط الداخلي العناصر ويستغنى فيها عن عناصر مختلفة بهذا المعنى بحيث يمكن حذفها من دون ان يتغير بذلك اي شيء في التعددية الصوتية لانواع القيمة الجمالية .على ان الاعمال « الجيدة القيمة » والاعمال « الرديئة » على سواء ستبقى في بنائها التخطيطي ذلك لانها أبقت على هيكل بنائها دون تغيير نسبيا مع أنها تعاني من تحولات مختلفة في التاريخ وفي التجسيدات المتعددة . ان معنى « بنية » لايشترك عند ويليك في الموضع المستشهد به أخيرا مع المفهوم الذي استعمله في البداية الا قليلا.

وكما يرى المرء فان رينيه ويليك يفهم « البنية » في موضع من النص تقريبا فهماً مغايراً وانه لمن الصعب ادراج المعنى الذي ادخله رينيه ويليك أصلا في كل هذه المواضع من دون الابقاء بذلك على جمل مغلوطة بشكل ملحوظ او حتى منافية للعقل.

على أنه يهمنا مايقوله رينيه ويليك عن المعايير والقيم والبنى .(١١)

وانه على الاقل لمحتمل ان تكون المسألة عند رينيه ويليك مسألة قيم جمالية، ليس الا ، (مع أنه يتكلم عن قيم بعامة) .

ومن المعاني المختلفة التي تحظى بها كلمة « بينة » عند رينيه ويليك يجب ألا نضع في اعتبارنا الا ذلك المعنى الذي ذكره وأشار اليه باديء ذي

---

(١١) فيما يلي نتجاوز نحن مايقوله رينيه ويليك عن البنية ، على اننا نعطي بعض جوانب البنى المتميزة التي طافت بذهن مختلف الباحثين عند استعمال هذا المفهوم (ومن بينهم أيضا الشكليون الروس ، لاسيما تومياتوف حين تكلم عن « النسق » او « النظام » System .

بدء (على الصفحة ١٧٥) . اذ ان هذا المعنى فقط يشير الى العلاقة بين « البنية » والقيم (الجمالية) . وطبيعي انه ليس هناك الا قليل من الفائدة في ايضاح وتقليل جملة رينيه ويليك المنظور فيها ، ذلك لان رينيه ويليك لم يوضح الفاعلية الجمالية العمل الفني (الادبي) او « لمادته » ؟) ولا تلك الطريقة او ذلك النمط الذي تكتسب به عناصر المادة هذه الفاعلية. وحتى الافكار والنظرات الخاصة حول « البنى » ، كل بنية على حدة ، في العمل الفني الادبي تقدم لنا القليل من المادة لفهم « البنية » .

وعلى هذا فانه لصعب ضبط مسألة العلاقة بين البنيـة والقيمـة الجمالية عند ويليك وجعلها في قبضة اليد .

فما هي عناصر المادة « غير المحددة جماليا » وبأي معنى ينبغي ان تكون غير محددة جماليا(١٢) هذا هو الشيء الغامض في المقام الاول . فهل يعني هذا انها لا على نحو سلبي ولا على نحو ايجابي ذات قيمة (على حين ان هذا التمتع بالقيمة سيكون صفة مميزة ينبغي ان تفتقدها العنـاصر الخاصة بالمادة) ام انها فقط « ليست فعالة جمالياً » ؟ وفي كلتا الحالتين فانه يصعب الفهم كيف وبما ينبغي ان تصبح هذه العناصر غير الفعالـة جماليا ذات فعالية جمالية . ولسوف يقول رينيه ويليك ، ولربما ايضـا الشكليون الروس ، انها ستصبح فعالة جمالية بوساطة « البنية » . وما من شك في ذلك ، لكن اي نمط او أسلوب هو ذلك النمط او ذلك الاسلوب الذي سيتيح لها ان تكتسب هذه الفعالية ؟ وفي امكان المـرء ان يحاول القول ان كل عنصر مادي هو في ذاته غير فعال جماليا . فالعناصر المادية لاتكتسب هذه الفاعلية الا حين يكون لها وجودها في العمل الفني (الادبي)

---

(١٢) طبيعي أن مفهوم « المادة » Stoff ايضا يصبح بذلك غير محدد في الحقيقة عند رينيه ويليك (وكذلك ايضا عند الشكليين الروس) . ولسوف يسر المرء لو انه تلقى على الاقل بعض الامثلة عن المادة في العمل الفني الادبي .

في تنوع ما . ولكن هل تكتسب هذا في كل تنوع ؟ ما من احد سيدعي هذا اما في تنوع تنتقى فيه انتقاءا خاصا واما في تنوع تترتب فيه على نحو خاص ، واخيرا ، حين يكون كلاهما موجودا ، اي « الانتقاء » الخاص « الترتيب » المناسب . واذا ما عرف المرء اتجاهات الشكتيين المعروفة وراءى ان رينيه ويليك كثيرا ما يتكلم عند استعمال كلمة « بنية » عن « البناء » و « التنظيم » وما شابه ذلك ، ففي امكان المرء ان يتوقع ان على المرء ان يقول ان « البنية » ، وهذا ترتيب لتنوع عناصر غير فعالة جماليا ، تصبح نتيجة لذلك « فعالة » « جماليا » . وبما أن هذه العناصر كلها ينبغي ان تكون غير فعالة جماليا فليس للتحديد الكيفي لهذه العناصر أي دور في أثناء ذلك . وانه ليبدو مريبا كل الريب اذا كان سينتج عن ذلك أن اختيار العناصر المادية سيكون غير ذي قيمة في أثناء ذلك . وسنعتبر هذا على التو . ولكن ما المقصود من « ترتيب »العناصر والظاهر ان هذا ليس الا مجمل العلاقات بين العناصر التي تدخل ضمن التنوع المذكور،على انه يمكن ان تكون عند تنوع العناصر نفسه«ترتيبات» مختلفة ، أو بمعنى آخر ، موجودات مختلفة العلاقات ، على أنه لايوجد دائما وأبدا الا عدد محدود من مثل هذه الترتيبات الممكنة . ولكن ما ان يتغير تركيب تنوع لعناصر حتى تظهر امكانيات أخرى للترتيبات . وعلى هذا يتضح ان مجمل الترتيبات الممكنة وقف على اختيار العناصر ، وبذلك تكون ايضا وقفا على التحديد الكيفي لهذه العناصر . ومهما يكن فاننا نعرض الى احد مفاهيم الشكل الممكنة المختلطة مع بعضها عادة حين نتكلم عن عناصر تنوع ما وعن ترتيبها . ولقد ميزت وحللت هذه المفاهيم (في علاقتها المتبادلة مع مفاهيم المادة) في موضع آخر (١٢) أما « البنية »

---

(١٢) أنظر : « الخلاف حول وجود العالم » ، المجلد الثاني ، الجزء الاول ، الفصل السابع . ويبدو أن « بنية » ويليك تؤلف حالة خاصة لذلك « الشكل » الذي حاولت ان أحدده هناك تحت رقم (٦) .

بمفهوم ويليك فليست ترتيبا كيفيا لعناصر مادة غير محددة جماليا . اذ ان عليها ان تحقق شروطا معينة لكي تتوصل الى فاعلية جمالية للعناصر المرتبة (« المنظمة ») . وعليها ، اذا ، أن تكون ترتيبا خاصا لعناصر مختارة على نحو خاص. (١٤) على أنه محال القول كيف يمكن تحديد هذه الخصوصية وتحولاتها الممكنة مالم يتم التعمق في دراسة الفاعلية الجمالية في طبيعتها وتحولاتها الممكنة . وعند الحديث عن البنية والمادة في العمل الفني (الادبي) فان لنا علاقة بعبارة قد نستطيع أن نصطنعها في الحيرة، في أول تعرّض المشكلة كلها التي هي في الحقيقة معقدة جدا ، على انها من الناحية العلمية قليلة العطاء وغير منتجة.

ويتعلق بهذا اننا لانعرف ايضا كيف يجب ان يفهم المرء عند رينيه ويليك العلاقة بين القيمة (الجمالية) والفاعلية الجمالية(١٥) . فهل

---

(١٤) أغلب الظن أن حقيقة الحال أنه حالما تكون المسالة مسالة تشكيل العناصر للعمل الفنيّ يجب ان تنتقل هذه العناصر الى مختلف القرائن والسياقات الوثيقة الصلة التي ينتج عنها ان تحديدها المتبادل وطريقة لقياها يتغيران تغيرا جوهريا . ولا أحبذ الكلام أيضا على «العناصر» كما يفعل ويليك . على أن هذه مشكلات وقضايا لم تقرب منها نظرات ويليك وأبحاثه على الاطلاق ، مع أنه المنظور لاينفتح الا هنا على ادراك أعمق للبنية بالمعنى المأخوذ بالحسبان .

(١٥) يكاد يتكلم رينيه ويليك دائما وابدا على « القيمة » فقط . وبما أن المسالة مسالة قيم تعتبر على نحو أو آخر بالارتباط بالعمل الفني (الادبي) فلا ينبغي الكلام على القيم الجمالية فحسب ، بل على القيم الفنية أيضا ، وتمييزها عن بعضها البعض : لاسيما حين يبرز السؤال عن العلاقة بين القيم و « البنية » او الفاعليات الجمالية . انظر في هذا الصدد مقالي :

« القيم الفنية والجمالية » ، في : مجلة علم الجمال البريطانية ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ١٩٦٤ .

«الفاعلية الجمالية» والقيمة (الفنية ؟ ـ الجمالية ؟ شيء راحد ، ام هل القيمة (الجمالية) الشرط للفاعلبة الجمالية القائم على العمل الفني نفسه ام هل هذه انفاعلية هي اولا شيء يكوّن القيمة (الفنية ؟ ـ الجمالية ؟)، اي الشرط (الضروري ؟ ـ الكافي ؟) للقيمة (الفنية) ؟ وفي الحالة الاولى ستكون البنى او (بنية العمل الفني او المادة في العمل الفني) بالمعنى المنتقى ذلك الشيء الذي يشترط الفاعلية الجمالية (للمادة او للعمل الفني الكامل). اما في الحالة الثانية فتبدو البنى انها شيء واحد هي و القيم (الفنية) ، وفي الحالة الثالثة ستكون شروطا مباشرة للقيم (الجمالية) .

فأية حالة من الحالات الثلاث خطرت ببال رينيه ويليك ؟ وبما ان جهاز مفاهيمه غير دقيق فليس من السهل الاجابة على ذلك . ولكن امن الممكن أن يساعدنا ادعاؤه انه لايوجد اية بنى خارج القيم (والمعايير) ؟.

ولكن ماذا يعني هذا « الخارج » في هذه الحال ؟

هل يعني « غير مماثل » او « غير باطن » او « معارضة احدهما الآخر » او « انه لايشكل كلا »؟وكما نرى فان لدينا تفسيرات ممكنة مختلفة « لعلاقة » « الخارجي » و « اللاخارجي » ايضا.

وحين نقبل بالتفسير الاول فسيكون للجملة التي مفادها انه لايوجد اية بنى خارج القيم او كمعايير نفس معنى ان البنى والقيم او المعايير او كلاهما معا شيء واحد (على حين ينبغي القول بمطابقة القيم والمعايير ايضا في الحالة الاخيرة ، وقد لايريد رينيه ويليك ذلك .) ولكن لنضع المعايير جانبا ونقتصر هنا على القيم والبنى فقط . فهل المسألة عند رينيه ويليك مسألة مطابقة بين القيم الفنية ؟ والجمالية ؟ والبنى ؟ ولكن حتى او قامت هذه المطابقة سيكون تحليل بنى العمل الفني (مادة عمل فني ؟) نفس

تحليل القيم (الفنية ؟ ـ الجمالية ؟) . وانه لأضعف احتمالا ان هذه المطابقة تسمح بالقول بها (حسب رينيه ويليك أيضا) . وما الغاية ،اذا، من بناء هذين المفهومين المختلفين ؟. وعلى المرء ، اذاً ، ان يفهم هذا « الخارج » على نحو آخر . وقبل أن أتطرق الى التفسيرات الاخرى المذكورة سابقا الخاصة بهذه الكلمة نحاول باديء ذي بدء ان نقرأ جملة ويليك بهذه الطريقة : حيثما لاتوجد قيم (معايير) لاتوجد أيضا أية بنى. او : لاتوجد أيضا بنى الا حيث توجد قيم .

الا يعني هذا في مثل هذه الحال ان المعايير والقيم الشرط الضروري للبنى ؟ او بكلمة أخرى ان البنى لها أساسها الجوهري في القيم ؟ .

ولا يقول رينيه ويليك أي نوع من القيم هو الموضوع ، واغلب الظن ان المسألة مسألة قيم جمالية . ولكن لو كان علينا ان نبحث في العمل الفني نفسه عن موضع هذه القيم لما بقي الا عناصر المادة . ذلك لان البنى نفسها مستحيلة في الوقت الراهن . اذ انه يبدو،حسب ايضاحات ويليك والنظريين أمثاله ، أنه لايوجد في العمل الفني الادبي شيء أخر الا العناصر المادية « والبنى » . فاذا كان من شأن « القيم » ان تكون الاساس الضروري البنى فليس لنا الا القول : ان هذه القيم تشتمل عليها المادة ـ فالمادة ذاتها ليست شيئا آخر الا تلك العناصر غير المحددة جماليا التي ذكرها رينيه ويليك . وبما انها غير محددة جماليا فلا يمكنها ان تكون ، على مايبدو ، مركز القيم (الجمالية ؟) . وبذلك ، ومن جهة نظر ويليك نفسه لامجال للابقاء على الادعاء أن القيم (أو المعايير أيضا ؟) هي الاساس المادي الضروري « للبنى » .

ومن حيث انه ينبغي القبول بوجود القيم (الجمالية) في العمل الفني الادبي قبولا مطلقا فلا يبقى لنا حل آخر الا ان نعترف بأن «البنى» هي

على عكس ذلك ، وخلافا لرأي ويليك ، الشرط الضروري ؟ الكافي ؟ للقيم (الجمالية) .

وانه لسؤال آخر هل هذا هو الحال عند كل « البنى » ، وهل تكفي « البنى » . وفي مثل هذه الحال تبقى المسألة أيضا معلقة وهي مسألة ما اذا كانت هذه القيم القائمة في « البنى » والفاعلية الجمالية العمل الفني شيئا واحدا ، أم أنها وقف على هذه الفاعلية ، ليس غير . وانه لسؤال آخر ايضا كيف تنبثق هذه القيم من هذه الفاعلية ، وهو سؤال لايجد المرء أي جواب له في شروح رينيه ويليك وفيما يعرض له ويفصل فيه. وفي اثناء ذلك يجب المراعاة ان هذه الفاعلية الجمالية هي فاعلية يجب ان تستهدف شيئا ما ولا سيما المتلقي الجمالي بحيث يكون لهذا المتلقي ايضا دور ما او يجب ان يكون له دور ما ، ولكن اي دور ؟ ـ وهذا ايضا ليس ممكن البت فيه حاليا .

وبناء على نظرات رينيه ويليك يرى المرء انه محال الوصول الى حسم واضح لهذه المسائل الاساسية المختلفة. ولكن كيف يمكن الاجابة على هذه المسائل أيضا فانه لمؤكد انه حين ينبغي ان تكون « البنى » الشرط (الضروري ؟ ـ الكافي ؟) للاعمال (الجمالية) الخاصة بالعمل الفني ، فلا بد ان يكون ممكنا ايضا الانتباه باديء ذي بدء الى « البنى » ومن ثم البحث عن أساسها في الجوانب غير المحددة جماليا ، ومن جهة أخرى اختبار تحولاتها المتعددة وقدرتها على تنشيط الفاعلية الجمالية ، واخيرا لابد أن يكون ممكنا أيضا أن يبحث المرء عن نوعية القيم (الجمالية) التي يمكنها ان تؤدي اليها عند الضرورة او تستطيع ان تظهرها وتكشف عنها. وكل هذه الابحاث والدراسات ستكون نفسها وصفية ووظيفية ، كما سيعترف رينيه ويليك لامحالة ، لكنها ، على اية حال ، لن تكون اية

تقويمات (يطلبها مني رينيه ويليك ، كما يبدو) . ويجب القيام بهذه الابحاث من دون ان يهتم المرء بما اذا كانت هذه « البنى » ستؤدي في نهاية المطاف الى قيم ايجابية أم سلبية . وسيكون هذا نفس الطريق الذي سلكته انا في كتابي «العمل الفني الادبي»، من دون ان يسبق لي ان ادّعيت انني انجزت العمل كله . على انني لا أستطيع القول ان رينيه ويليك تقدم خطوة واحدة في ايضاح العلاقة بين « البنى » والقيم (الجمالية) ، كما ان نقده للطريقة التي عالجت بها القضايا ليس مسوغا . وعلى اية حال لم ينجح تعليل نقده الذي كان ينبغي ان يكون في الجملة التي عولجت هنا(١٦) .

صلاح حاتم
جامعة تشرين ـ كلية الآداب
اللاذقيـــة

---

(١٦) فيما يتعلق بصحة المآخذ التي عابها عليّ رينيه ويليك انظر ، المقدمة للطبعة الثالثة لكتابي « العمل الفني الادبي » .

مَوقع المؤلف في أدب القرن العشرين

نيكولاي أناستازييف
ت : ثائر ديب

في رسائله لعقدي الخمسينات والستينات من القرن الماضي ،حاول جوستاف فلوبير وباصرار اقناع مراسليه ، وفي المقام الاول ، اقناع نفسه، أن الروائي « ليس له حق التعبير عن رأيه في أي شيء مهما يكن »(١) .

وتبين رسائل تشيخوف في ثمانينات وتسعينات القرن ذاته ان فكرة فلوبير عن « تجرد الكاتب » كانت فكرة حميمة لديه : «حين تصوّر قليل الحظ وعديم الموهبة وتريد استشارة شفقة القارىء، حاول ان تكون باردا بقدر ماتستطيع ... »(٢) ويقول ايضا : « على الكاتب ألا يحاكم شخصياته أو الاشياء التي يتفوهون بها ، انما عليه أن يكون شاهدا متجرداً ليس إلا »(٢) .

ومن الواضح في تعليقات هنري جيمس على رواياته وقصصه انه كان يكافح على الدوام من أجل اتخاذ موقع الغربة(*) Estrangement تجاه شخصياته والوضعيات الموصوفة .

(*) بمعزل عن المعنى الاعتيادي والمألوف لهذا التعبير ، فانه يستخدم للاشارة الى مفعول الاغتراب حين يفصل المتلقي ، أو حتى الكاتب ، نفسه انفعاليا عن العمل بدلا من أن ينساق وراء مضمونه الوعظي ـ م ـ .

جميع هذه التوكيدات ، والنداءات والمقدمات النظرية (المسندة ، بالطبع ، بتجارب ابداعية حيّة) تشكل منظومة تختلف بصورة ملحوظة، في بعض عناصرها الاساسية،عن المبادىءالكلاسيكية في الكتابة القصصية.

وعلى سبيل المثال ، فان سرفانتس ، والذي تدشن أعماله تاريخ الرواية الاوربية الحديث ، أقام تماسا مباشرا مع القارىء منذ الاسطر الاولى في دون كيشوت ، شارحا في الاستهلال موقفه من فارس المانشا. اما تولستوي فلم يكن ليتورع عن قطع سياق الفعل Action لكي يلقي مواعظه الاخلاقية ، وحتى دوستويفسكي ، وعلى الرغم من جمالياته الديمقراطية في جوهرها ، فانه لم يكن لينفر من التقييمات الاخلاقية المباشرة .

اما السرد المتجرد (كما وصفه فلوبير وتشيخوف) أو الدرامي والمشهدي (على حد تعبير جيمس) فهو سرد ينأى بنفسه عن مثل هذه المباشرة .

لقد اعترف شيروود اندرسن بانه قرأ تورغنيف مرة بعد مرة ، ولقد ثبت أن في « مذكرات صياد » خبرات لاتقدر بثمن بالنسبة لمؤلف « واينيسبرغ ، أوهايو » . بيد أن هذا الاخير ماكان ليكتب أبدا مثل هذه العبارة : « على الرغم من نفوري من أركادي بانلوفيتش ... »(٤) . فالمؤلف في أعماله ، يحجم عن الظهور علانية بين الشخصية والقارىء . ونحن نعلم أن فوكنر كان معجبا بقدرة بلزاك على خلق عالم فني متكامل، وانه اتبع على نحو واعٍ النموذج الكلاسيكي في الملهاة الانسانية . ولكن فوكنر ماكان ليكتب أبدا : « ان البخل الشديد الضروري لاولئك الذين يبغون شق طريقهم في هذه الدنيا قد صار عادة حيانية متأصلة بالنسبة لغوريوت »(٥) . فشخصيات فوكنر تكشف عن «بخلها الشديد»بنفسها، دون أي مساعدة من المؤلف، فتدفع القارىء الى اتخاذ موقف معين حيالها.

مايهمنا هنا ليس الذات الابداعية لكاتب ما ، حتى ولو كان كاتبا عظيما،وانما التأثير الذي يمارسه تقليد ما ، مهما يكن هذا التقليد فتياً . فعند منقلب القرن عملت تصورات معينة على صياغة مركب كامل من الافكار التي شكلت أساسا للرواية « الموضوعية » او «الدرامية»في القرن العشرين مع عدد كبير من وسائلها التعبيرية المنظمة . ففي حين كان السرد القديم بضمير المتكلم « أنا » (عند ديفو ، مثلا) عُرفاً مطلقا لايكاد يخفي المؤلف كلي الحضور ، فان الـ (أنا » في الروايات المتأخرة منعتق من وصاية المؤلف الصريحة ــ وهو في الحقيقة « أنا » الشخصية . لكن اختيار شكل السرد (ضمير المتكلم أو ضمير الغائب) ليس بالامر المهم كثيرا على أية حال ، ذلك ان المؤلف ، حين يقول «هو» ، فان هذا الـ«هو» يُعطى حرية كاملة في التعبير دون أية تعليقات من قبل المؤلف ــ الا ان وجهات نظر هذه الشخصية قد تكون مشوهة على نحو مقصود لاسبيل الى الشك فيه (قارن ، مثلا ، طبل الصفيح لغونترغراس ، او الجلف لهنريش بول ، او كاتش ٢٢ لجوزيف هيللر) .

لقد افترضت عملية اضفاء الدرامية على نثر القرن العشرين شكل الكتابة المسرحية الحرفية في بعض الأحيان . وهكذا فان شكل السرد في يوليسيز يبدو كما لو انه يتحول الى جنس أدبي آخر بين الفينة والفينة: ثمة مقاطع كاملة في الرواية مكتوبة وكأنها مسرحية . أما رواية فرانسز سكوت فيتزجيرالد الباكرة « هذا الجانب من الجنة » فهي مقسمة الى مشاهد مكتملة بحد ذاتها (« حادثة الفتاة الرائعة » ، « بطل على الموضة » ، الخ) ، في حين ان بداية الجزء الثاني مكتوبة بأسلوب الدراما المحض .

وكان من الطبيعي ان تترافق التغيرات في الوسائط الفنية بجدالات نقدية صاخبة . وكثيرا ما كانت هنالك ، الى جانب المحاولات المثمرة في تفسير الظواهر الجديدة ، وجهات نظر ابعدت النقاش عن جوهر المشكلة

بدلا من أن تدنيه منه . ولعل وجهات النظر هذه قد صيغت بأشد الاشكال تطرفا من قبل فوردمادوكس فورد ، الناشر والناقد البريطاني، الذي يعتقد ان اختفاء المؤلف هو السمة الابرز في الرواية الحديثة(٦) .

وبغير المعنى المجازي وحده لايمكن لنا ان نؤوّل هذه العبارة بصورة طبيعيّة ، اما حين نؤولها حرفيا ، فانها تواجه في الحال مقاومة شديدة مصدرها الممارسة الحية للفن الادبي .

ان ما ألحّ عليه فلوبير باصرار شديد من موضوعية علمية، وتجرّد، وغياب للمصلحة الشخصية لايعني أبدا فتور الشعور الأخلاقي ولا التأمل السلبي لما في الواقع من صور سريعة الزوال . فخلف الهدوء الظاهري لهذا الفنان كانت تختفي معاناته العميقة الناجمة عن دناءة اسلوب الحياة البرجوازي ، وخلف الدقة الباذلة غاية الجهد والعناية في التعبير عن الانفعالات التافهة والافكار البائخة لدى الشخصيات ، يكمن تمكن كامل من جوهرها الانساني . ولقد ادرك فلوبير تماما انه من دون هذا التمكن فان الفن ذاته يختفي : « ان لم أستطع انجاز أي شيء الى الآن ، وان كان كل ما كتبته فارغا ومسطحا ، فذلك ببساطة لانني لم أرتعش لمشاعر شخصياتي »(٧) .

وحتى هنري جيمس الذي عمل جاهدا في « طريقته المشهدية » ، فانه كان يختار إبيزوداته(*) Episodes ويرتبها بصورة واعية مقصودة على نحو تُحدِثُ فيه تأثيرا أخلاقيا على القارىء .

(*) الابيزود : في الاصل هو ذلك الجزء (من تراجيديا اغريقية قديمة) الواقع بين اغنيتين كورسيتين .

ويمكن اليوم تمييز معنيين لهذا التعبير : ١ ـ حدث أو حادثة ضمن سرد أطول، ضمن استطراد ، ٢ ـ التقسيم الذي يخضع له عمل متسلسل . ـ م ـ .

وبالطبع ، فان فورد لم يكن غافلا عن كل هذا ، بل وكان يلح دوما على أهمية الجهد « الواعي » ، أي جهد المؤلف ، مستمدا استنتاجاته بمعظمها من تحليله نثركونراد (الذي كان تأثير فلوبير وجيمس عليه حاسما) . ولعل مافي جدالات فورد من قطعية صارمة ومتطرفة ان تكون ناجمة الى حد بعيد عن كراهيته لمباجمة التقليد .

وعلى اية حال ، فان المشكلة هي ان الاجزاء الحقيقية من الظاهرة مدار النقاش قد ضاعت في الألاعيب اللفظية المتقنة . ذلك أن « موقع المؤلف » ليس مسألة شكل ، كما انه ليس مسألة تقنية الكتابة ، كما يزعم فورد إثباته ـ وانما هو مبدأ في التفكير الفني . وتلك مشكلة بالغة التعقيد والحساسية في فن القرن العشرين . والحوار الخصب الذي بدأ آنذاك يتواصل الى اليوم . ولنقل بوضوح ، ان موضوع الخلاف ليس غياب المؤلف وانما معنى وشكل حضوره ، ليس اختفاء موقع المؤلف وانما طبيعة هذا الموقع ، وبالتالي ، فان موضوع الخلاف هو جوهر التاريخ الحديث ذاته ، ونمط ومقصد الشخصية الانسانية في القرن العشرين .

* * *

كثيرا مايؤكد منظرو الحداثة Modernism ، سواء منهم القدماء أم الجدد ، أن ماتمتاز به الحداثة على الفن الواقعي هو ان هذا الاخير ميال الى الانصراف واشاحة الوجه عن أوجه الحياة الخشنة القاسية ، خالقاً أوهام نظام حيث تحكم الفوضى المطلقة .

بيد أن تهمة الخداع هذه ، تهمة سخيفة ، بالطبع . فرواية « قلب الظلام » لكونراد ، و « المأساة الاميركية » لدرايزر ، و « القصص الالاسكية القصيرة » لجاك لندن ، و « النار » لهنري باربوس ، « والشبيه الثاني والاربعون » لجون دوس باسوس ، و « وداعا للسلاح » لهمنغواي جميعها أعمال مختلفة جدا ، لكنها جميعا أيضا متفوقة على « يوليسيز »

لجويس ، أو السيدة دالواي لفيرجينيا وولف أو المحاكمة لكافكا من حيث معانتها الجسورة للعصر ، ولتدفق الزمن المتسارع بشدة والذي يواصل تحدي الانسان بطوارئه ومستجداته . وهي متفوقة أيضا لان العصر ينبثق هنا كقوة واقعية بسمات يمكن ادراكها وليس كقوة مبهمة ضاربة تدمر كل ماهو حي على وجه البسيطة .

صحيح أن الكتاب الواقعيين ، باحساسهم المأساوي بانحلال وتفسخ القيم السابقة ، يختبرون ويبحثون عن سبل متنوعة لترميم السلسلة التاريخية واحياء شخصية الانسان . لكن هذا ليس دليلا على تعزية النفس بأي حال من الاحوال ، كما يزعم الحداثيون . وانما هو تجلٍّ للشجاعة ـ شجاعة الايمان السامية بالحياة والانسان . هذا الايمان الانساني الذي يتقاسمه فيما بينهم فنانون يختلفون في تأويله اختلافا أساسيا في بعض الاحيان .

« الى الجحيم بكل رذائل الانسان ، وبكل فضائله ، أيضا فليس ذلك هو ما يحبب إليّ الانسان ويجعله ذا شأن ، ان ماهو عزيز لدي هو ارادته في أن يحيا ، ورغبته العنيدة الرهيبة في ان يكون شيئا أكبر من الحياة ، وان يحطم الاغلال .. ويقفز خارجا من جلده ... »(٨) . ذلك ماقاله غوركي .

أما ماقاله فوكنر فهو : « الانسان صلب ... ولا شيء ، لاشيء .. لا الحرب ، ولا الحزن ، ولا اليأس ، ولا القنوط ـ يمكنه أن يصمد صمود الانسان ، ... وسوف يتغلب الانسان ذاته على كل الكروب ، شريطة ان يبذل جهده من أجل هذه الغاية ، من أجل الايمان بالانسان والامل ـ والسعي ليس وراء مجرد عكاز يتوكأ عليه ، وانما لأن يقف على قدميه منتصبا مؤمنا بالامل وبصلابته الخاصة وثباته »(٩) .

ان التوافق بين غوركي وفوكنر أمر طبيعي وله دلالته ، ذلك انه يكشف عن السمات العامة للواقعية الفنية ـ تلك السمات التي يقول عنها الباحث روبرت ويمان : «اذا نظرنا الى إسهام الادب الواقعي في استيضاح العالم واستيعابه من قبل الانسان المجتمعَ Socialisedman باعتباره معياره الرئيس ، فان بمقدورنا تقييم مآثر الفن في عكس الواقع لابحد ذاته وانما من حيث درجة اسهامه المتكامل في ادراك الواقع الاجتماعي وتحويله » . ويصوغ هذا الباحث أطروحة هامة تعود بنا الى الثيمة الاساسية في مقالتنا هذه :

« ان معيار واقعيتنا لايكمن اذا في موضوعية الانعكاس وانما ايضا، وبالدرجة الاولى ، في ذاتية الفعل(١٠) .

وعلى النقيض من الحداثة وبالتصادم معها ، يؤكد الفن الواقعي على دوره الفاعل في الحياة العامة . ولهذا السبب ، فان موقع المؤلف في هذا الفن ، هذا الموقع المنحل والمختفي « دراميا » في ظلال السرد الكثيفة يتكشف بطريقة اشد تنوعا وديناميكية قياسا بالادب الحداثوي . وفي الحقيقة ، فان الغياب المعبر عنه صراحة لموقع المؤلف هو الذي يولّد في كثير من الاحيان اغلاطا مميزة .

في أواسط العشرينات من هذا القرن كتب إ . م . فورستر ، الروائي الانجليزي ، عن كونراد : « انه ضبابي في المنتصف كما هو في الاطراف ... علبة عبقريته السرية تحوي دخانا وليس جوهرة ، و ... لا حاجة بنا لان نحاول الحط من قيمته فلسفيا ، حيث لاشيء انكتبه في هذا الصدد . والحقيقة،انه ليس ثمة مذهب . وانما مجرد آراء ،والحق في طرحها جانبا عندما تجعلها الوقائع تبدو سخيفة منافية للعقل . آراء مختفية تحت القشرة الخارجية للابدية،مطوّقة بالبحر ، متوّجة بالنجوم والذا فانها مخطئة بلا ريب بالنسبة لمذهب »(١١) .

ان الاحالة هنا هي الى كاتب واحد ، بيد أن كونراد يمثل منظومة كاملة من الكتابة التي استغنت عن مركز المؤلف الواضح واتكلت بدلا من ذلك على تواجه « آراء » أو « وجهات نظر » ، كل منها له حق شرعي في الوجود .

للوهلة الاولى ، يبدو فورستر محقا ـ فمن الواضح ان الاهتمام الطاغي لكتاب القرن العشرين هو ازالة أي نوع من أنواع التحديد فيما يتعلق بشخصيات أعمالهم أو الوضعيات التي يصنعونها . ولكن ماهو القصد من وراء ذلك ؟ فهذا سؤال لم يتكلف فورستر حتى عناء طرحه، في حين أنه ينطوي على جوهر المشكلة .

انه لمن السهل ان نرى ان الأدب يحاول ، من خلال مضاعفة عدد « وجهات النظر » ، تقديم صورة للانسان باعتباره كينونة اجتماعية وسيكولوجية كاملة .

ومن السهل ايضا أن نرى ان عدم تكامل الشخصيات له معنى مفهومي ـ حيث لابد أنه يعكس المناخ الروحي الخطير في هذا العالم الذي فقد في القرن العشرين ماكان له في السابق من أسس راسخة .

ومن أجل تنفيذ مثل هذه الخطة وخلق صورة كاملة حقا للانسان والحياة ، لايكفي ، بالطبع ، ان نجمع الـ « آراء » الى بعضها البعض ـ فإرادة الفنان ، او مذهب المؤلف ، هما أيضا ضروريين . والتعبير عن هذا المذهب في اطار سرد « درامي » ليس أمرا بسيطا كما أن ادراك ذلك هو بعدُ أصعب ـ ولكنه يبقى ضرورياً ، مخافة ان تنحل البنية برمتها الى فسيفساء من « وجهات النظر » ، التي يمكن قبول اي منها أو رفضه على حدٍّ سواء .

لقد وضع مؤلف « أبسالوم » ، أبسالوم ! نفسه ووضع القارىء في شروط غير مؤاتية على نحو خاص . ومعنى ذلك لايقتصر على أن آراء

متباينة حول البطل تتصارع ، وتتشعب،وتتقارب،متراكبة فوق بعضها البعض ـ وإنما الامر انه ليس ثمة بطل عمليا بل مجرد هيئة متخيلة أعيد انتاجها من الذاكرة اي من نتف المعلومات . والتقييمات متباينة الى حد بعيد . فروزكولدفيلد ، باخلاصها الشديد لما في حياة « الجنوب » من طقوس وشعائر ، لاترى في سوتبن سوى رسول قوة شريرة ما ، بلا ملامح أو جنس او عمر ، جاء ليدمر تقاليد الجنوب القديم . اما كومبسون الأكبر ، وهو سارد آخر في القصة، فلديه نظرة ثاقبة ، حيث يتبين خلف قناع لايمكن اختراقه وجه رجل ذا غاية ظاهرة وخالية من اية شبهات فيما يتعلق بوسائل تحقيقها . هذا في حين ان نظرة كونتين كومبسون هي اكثر حدة بعد ، على الرغم من انه قد وُلِدَ بعد وفاة سوتبن . وهو يعتقد ان براءة سوتبن كانت هي طالعه السيء. وهذا الحكم يضع البطل في الحال ضمن منظور التاريخ الوطني الطويل ، كاشفا اياه باعتباره الحامل ـ والضحية ـ لذاك « الحلم الاميركي » بالمساواة والنجاح.

وبكلمة ، فان تعدد الاصوات (Polyphony) في نثر فوكنر يساعد في كشف الحقيقة(١٢) . ولكن ما الذي يعنيه ذلك عمليا ؟ انه بحث المؤلف عن الحقيقة ، فهو يحاول أن يقع عليها من خلال اتخاذه لموقعه ضمن مواقع الشخصيات ـ وفق التقييمات الجزئية.

كان كونتين كومبسون منسجما مع ماتتمتع به روح « الكومنولث » من امتياز (« لم يكن كينونة ، أو وجودا ، كان كومنولث »)(١٣) ، ولذا فهو اكثر دهاءً من الشخصيات الاخرى . لكن كومنولث فوكنر لاينكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلّي ابدا : فاضافة الى تمتعه بسلطان الحكمة الجمعية والذاكرة الجمعية ، هو مثقل أيضا بأعباء التحامل التاريخي والإثم التاريخي ، وفي المقام الاول بإثم امتلاك الرقيق ، لعنة الجنوب. وذلك هو السبب في ان المؤلف ، على الرغم من تقارب وجهات نظره مع وجهات نظر « الكومنولث » ، قد قام بتصويبها أيضا.

فكونتين يمكنه الى هذا الحد او ذاك ان يفهم سوتبن باعتباره فردا لكن المؤلف وحده يمكنه ان يرى سوتين ويريه باعتباره نتاجا لنمط محدد من الحضارة . وتحت قلمه ، يصبح البطل حاملا لذهنيـة شكلتها بلاد أقامت صرحها الاقتصادي على وعث الانتهازية واخلاق قطاع الطرق لا على الأخلاقية القديمة . وظاهريا ، فان كونتين هو الذي يتفوه بالكلام ، بيد أن مستوى التفكير الذي يتخلل كلماته بعيد عن متناول الفئة التي ينتمي اليها ــ فهو نزوي ومتهور الى حد بعيد وعاجز عن مثل هذا النقد الذاتي العميق . وهذا يعني أن المؤلف يتدخل على نحو خفي في مجرى السرد: وليس مصادفة ان اسلوب هذا السرد، والذي هو انفعالي ومشظى بشدة عادة ، يولد وضوحا شبيها بالنحت النافر ، كما يحصل لدى فوكنر غالبا حين يريد التعبير عن راي او حكم .

وعلى أية حال ، فاننا نعلم أنه حتى الكتاب الاكثر شهوة يجدون صعوبة شديده أحيانا في التعبير عن موقعهم الاخلاقي الخاص

فهنري جيمس ، في رواياته وقصصه ، وخاصـة المتأخرة منها ، والتي هي صورة للحضارة البرجوازية المصادرة ، مع البكم الثقافي لأميركا الريفية والوضع الثقافي العقيم لعواصـم أوروبا أيضـا ، كانت تعذبـه استحالة تصوير يأس الحياة ومرارتها دون أن يتعين عليه إظهار مثال جميل ما من أمثله الصمود والاستقلال(١٤) . ولقد أخفق الكاتب في ايجاد مثال كهذا ــ وحتى دايزي ميللر ، الشخصية الاكثر حيويـة وعفوية ، والاكثر جدارة بأن تحب بين شخصياته ، كانت مصابة على نحو ميئوس منه بعدوى روح شنكتادي ، البلدة الاميركية حيث كان والدها يجمـع المال بكلتا يديه . وفي هذه الوضعية ، أصبح المؤلف نفسه هو وسـيلـة التعبير عن المبدأ الاخلاقي ، الحيوي حقا . ومن الواضح ، على اية حال، ان التأكيد على قيم ايجابية واقعية قد رتب عليه بذل جهود مضنيـة غير طبيعية .

وعلى الرغم من صرامة فوكنر « المبرمجة » وميله الى تصوير المعاناة البشرية ، فان صورة النظام والتناسق كانت تلهمه على نحو ثابت وبخلاف جيمس ، فقد خلق فوكنر شخصيات ذات اكتمال عظيم (مثل اسحق "مك" كاسلين في «متطفل في الغبار») . وعلى الرغم من كل موهبته العظيمة وحساسيته تجاه كل ماهو زائف ، فان فوكنر لم يكن مقنعا دوما في تعبيره عن أفكاره ضمن التدفق الكثيف لكلام « البشر الآخرين » . ونحن نعلم أنه في الاصل كان ينوي وضع الصخب والعنف بكاملها على شكل مونولوج يؤديه المعتوه ، ولكنه من ثمة بدأ يكتب أقساما جديدة ، لان القصة لم تعد تجري(١٥) .

وأن هذا ليحتاج الى ضرب من حل الشيفرة . فبقدر مايتعلق الامر بتحقيق الرسالة ، فان القصة كانت ناجحة : حيث ان تفسخ النظام الاخلاقي ـ الاجتماعي الذي كان راسخا من قبل ينعكس بوضوح تام حتى في وعي بنجي المضطرب والمشتت . اما السرد الذي يضطلع به بقية الاخوة كومبسون فهو يثبت لا معكوسية هذه السيرورة ليس الا . وإذاً فان السبب في أن القصة لم تعد تجري هو غير هذا السبب: لقد حاول فوكنر أن يعبر بوضوح عن موقفه من الاحداث ومن المساهمين فيها ، لكن محاولاته أظهرت أنه لايستطيع السيطره تماما على فوضى تدفقات الوعي في الاقسام الثلاثة الاولى من الرواية . وبعد ذلك بكثير قال فوكنر أن بنجي هو واحد من الشخصيات الاعز على قلبه ، وأنه يؤثره كثيرا بذات الطريقة التي تؤثر بها أم طفلها المعتوه وليس الابن الذي أصبح كاهنا . وعلى أية حال ، فان بنجي يدفعنا لان نعاني ، ونشفق وحتى لان نفزع ـ يدفعنا لاي شيء سوى الحب.

ولذا فان المؤلف في القسم « خاصته » كان عليه ان يكسو هذه الشخصية باللحم ، فينمو هذا الصبي سيء الطالع ليصبح في ناظريه ذا

مكانة كونية : « لعله الزمن والظلم والحزن كلها وقد تحولت صوتا لبرهة من الزمن باتفاق بين أجرام السماء في افلاكها » . لكن هذه التداعيات الرفيعة تقدّم بصورة طبيعية ـ انها تفرَض على القارىء من الخارج.

وعمل الفنانين الكبار مثقف ليس في مآثره وحسب وانما في اخفاقاته ايضا . ويمكن للمرء ان يرى بوضوح أية مهمات تلك التي تنطح لها الادب الواقعي ، وكيف سعى الى حلها بداب واصرار ـ بخلاف الحداثة ، التي اعتبرت الاشكاليات الاساسية واضحة تماما مسبقا وانها فقط تنتظر أحداً مالكي يسبغ عليها شكلا .

أما بالنسبة للتقييم الاخلاقي ـ الاجتماعي ، فان المؤلف يكشف أيضا عن هويته في رواية القرن العشرين الواقعية باعتباره معماري الفضاء الفني ، والذي تكون فيه اللحظة الراهنة مندغمة ضمن المجرى العام للـزمـن .

وبالطبع ، فان أساليب تحقيق ذلك تختلف من كاتب الى آخر .

فتوماس وولف يثبت إطار السرد منذ البداية تماما ، وهو في ذلك يشبه السارد في الساغا(*) (Saga) شبها كبيرا : « اي واحد منا هو كل المجاميع التي لم يحصها : اطرحنا الى العري ثانية والظلام وسوف ترى الى الحب الذي انتهى بالامس في تكساس وهو يبدأ في كريت لأربعة آلاف عام خلت »(١٦) . وفي ضوء هذه الفاتحة الملحمية ، فان منطقة التامونت الريفية وقصة « فنان شاب » المحكية في رواية « تطلع الى البيت ، ايها الملاك » تصبحان ذرتين صغيرتين في الكون .

(*) الساغا : سرد نثري تروسطي ايسلندي واسكندنافي خاصة ، يدور عادة حول بطل مشهور او عائلة او حول مآثر بطولية اجترحها ملوك او محاربون. ولقد ظلت معظم الساغات جزءا من التراث الشفوي حتى القرن الثاني عشر ، حيث بدات تنسخ وتدوّن ـ م ـ .

لكن الكتاب لايفلحون دوما في التغلب على مشكلات المنظور الملحمي للسرد ـ فتصبح الروايات في بعض الأحيان أصداء آنية لاحداث اليوم. اما في حالات أخرى، فيحدّ الروائيون وعلى نحو صارم من مهامهم الابداعية ولقد نشر جو غاردنر، عام ١٩٧٨، كتابا عنوانه في القصة الاخلاقية أدان فيه بشدة النثر الامريكي في حينه، سواء منه الطليعي أم الواقعي. أما المعيار الذي حكم به غاردنر على الادب الحديث فهو في الحقيقة ذاك المعيار الذي حكم به تولستوي (والذي غالبا مايقتبس منه غاردنر) على أدب منقلب القرن ـ الموقف الاخلاقي من الموضوع. ويعتقد غاردنر أن كتاب اليوم يتجاهلون الالتزام القديم للادب في توحيد البشر، وتمزيق حواجز التحامل والجهل ومؤازرة مثل جديرة بالكفاح من أجلها(١٧).

ولكن، لعل هذا الكاتب الحديث ان يكون قاطعا جدا وجائرا الى حد بعيد. تماما كما كان تولستوي من قبل.

صحيح أن النثر الغربي (وليس الاميركي وحسب) في الستينات والسبعينات من هذا القرن قد اهتم اهتماما شديدا بتصوير الرتابة الموحشة في المجتمع « الاستهلاكي » وشخصياته ضائعة الوجه واللسان ـ « الياقات البيضاء » (أبديك، شيفر)، « الياقات الزرقاء » (باريز، فون ديرغرون)، المثقفين (شيفر، بيللو) او صغار الكسبة (كورتيس). ولكنه ليس صحيحا أن أعمالهم تعكس شفق الانسانية وحسب. فالمؤلف، في أي من هذه الاعمال، ينأى بنفسه عن الشخصيات باتخاذه موقفا ساخرا ملموسا الى هذا الحد او ذاك، وهو موقف يصبح « أداة النقد الاجتماعي وطريقة لرفض سراب وأوهام الحياة الرأسمالية الحديثة »(١٨).

وبعبارة اخرى، فان موقع المؤلف لم ينحل في مجرى السرد، محكوما كما يبدو للوهلة الاولى، ولكن للوهلة الاولى وحسب، بحشو « الرجال الجوف » المحدثين، هذا الحشو الفارغ بلا ملامح.

ومع ذلك، فان ثمة شيئاً ما فيما قاله غاردنر. فالمؤلف، ببقائه مصدرا للموقف النقدي حيال العالم، فقد، الى حد كبير، القدرة على النظر نظرة تاريخية الى الواقع. وبابتعاده عن شخصياته، فانه يبقى ضمن دائرة وجودها ووعيها، في حين ان الافكار والاحداث التي تبقى خارج هذه الدائرة لاتكون مندمجة في الرواية ـ سواء كواقع فني او باعتبارها معرفة المؤلف غير المتبلورة. فما الذي يبقى من روايةغيتسباي العظيم حين نجردها من عمقها الزمني؟ إنها مجرد حكاية جنيات بارعة من عصر الجاز (Jazz Age). ولقد كتب الكثير من مؤلفي الماضي القريب حكايا جنيات مثل هذه تكيفت وتلاءمت مع الحاضر.

انه لشرف كبير للكتاب أنهم شعروا بخطر مثل هذه النظرةالمحدودة الى الحياة. وفي بداية السبعينات، كان ثمة تحول ملحوظ باتجاه التفصيل الملحمي في السرد، وظهرت أعمال عديدة وبلغات مختلفة واصلت تقاليد رواية القرن العشرين الكلاسيكية على نحو خصب ومثمر.

ويمكن لنا هكذا ان نكرر القول ان الادب الواقعي لهذا القرن، على الرغم من كل مصاعب تطوره وتقلبات مستواه، يتحاشى ضيق الافق والتعصب في التفكير و « الموضوعية » الاستعراضية المميزة للحداثة. انه فن يتكلم فيه الفنان بصوت هو صوته الخاص، كما قال تورغينف(١٩).

* * *

وبهذا الصدد، فان ثمة خبرات بليغة واساسية في ما سمّي ادب الواقعية الاشتراكية. وهي، بالطبع، خبرات بالغة التنوع ولا يمكن حشر جميعها في قالب واحد، مهما يكن اتساعه. وحضور شاكري غير

المحدود لايزال حيا بقوة في القرن العشرين . والعديد من كتاب الواقعية الاشتراكية عبروا عن افكارهم ، وميولهم ونفورهم بصدق كامل (الكسي تولستوي ، ديمتري فرمانوف ، نيكولاي استروفسكي وغيرهم) .

بل ان موقع المؤلف هو بعد اكثر جلاء في بعض اعمال النثر التسجيلي المنشورة مؤخرا ، مثل كتاب الحصار لأدامو فيتش وغرانين .

لكن هذا الادب ، وفي الوقت ذاته ، سعى ، ومنذ خطواته الاولى ، لان يتضلع بتقنية الرواية « الدرامية » ، مخصباً اياها بخصائص جديدة نوعيا .

في رسالة الى رومان رولان ، كتب غوركي : « اذا اردت ان تعرف مثلي الاعلى ككاتب ، فانه مثل أعلى وقح بل وغير متواضع الى حد بعيد : ان أكتب مثل فلوبير »(٢٠) . وباعتقادي ، فان عبارة غوركي هذه لهامعنى عريض جدا ، بحيث يطال المبادىء العامة لفن السرد .

أن حياة كليم سمغين تختلف بصورة بينة في تصميمها ومحتواهاعن مدام بوفاري ــ الامر الذي اقتضاه عدم تماثل الظروف التاريخية . ففلوبير كانت تلهمه الرغبة في اعادة خلق « مافي الوجود العفن لحمير القبّان(*) من لون شاحب » . في حين اراد غوركي ان يصور كل الطبقات وكل النزعات والاتجاهات ، « كل الفوضى الجهنمية لنهاية القرن التاسع عشر وعواصف بداية القرن العشرين (٢١) » . وفي خضم هذه الفوضى وهذه العواصف ، كان غوركي يبحث عن الحلقة الرئيسية : «لقد اظهرت تشكل الافكار البلشفية في كل مكان من الرواية »(٢٢) .

(*) حمار القبان : Wood lous او Pill bug ، دويبة صغيرة كثيرة القوائم اذا لمسها المرء اجتمعت مثل حبة او شيء مطوي ــ « المورد » .

ولكن مبادىء التصوير الفني متشابهة جدا لدى الكاتبين . فما من احد منهما يكشف عن حضوره ، حيث يحجمان عن التقييمات المباشرة ويتيحان حرية كاملة للتطور العفوي للفعل ولتعبير الشخصية عن ذاتها ، وذلك « في محاولة مستمرة للابتعاد عن أن يكونا حكمين اخلاقيين »(٢٣) . وكما تنعكس في عقل إيمابو فاري رتابة الحياة الريفية البرجوازية ، فان اربعين عاما من الواقع الروسي ، كانت قد انطوت على احداث دشنت عهدا جديدا ، وعلى صراع مرير بين الطبقات والاحزاب ، والمذاهب الفلسفية، الخ ، جميعها تتجلى من خلال ادراك كليم سمغين ، والذي تشكل حياته الخاصة والموجهة للفعل في الرواية ، المركز الثابت لفضائها الفني المأهول بكثافة . وهكذا كما لو أن مامن شيء يحصل في الدنيا سوى تلك الاحداث المشمولة بتجربة البطل ووعيه ــ وهي أحداث تتراوح من الدرامات العائلية الى الاحداث الدرامية التي تطال الوطن بأجمعه . وليس مصادفة ان غوركي ، ولو على حساب التماسك المنطقي في عمله ، يواظب على حشر بطله في القطارات ــ الى سان بطرسبورغ ، موسكو ، المقاطعات الروسية الوسطى ، فنلندا، باريس، ومعسكرات اللاجئين الذين شرّدتهم الحرب.

أليس هذا استبداداً او تسلطا ؟ لقد رسم فلوبير ، وبادراك ملفت للانتباه ، الوجه البشع لحقبة شلت البشر ودمرت المفاهيم الاخلاقية الاساسية ، وذلك من خلال مصير وصورة احدى ضحايا هذه الحقبة . ولكن هل يمكن لشخص يبدل اقنعة ويلعب أدوارا متباينة دون انقطاع ، لشخص ذي طموح مفرط ولكن من غير ماغاية حياتية عميقة او واضحة، هل يمكن لهباءة في مهب العصر ، لشخص يسير دوما على حافة سكين الخيانة ــ هل يمكن لمثل هذا الشخص ان يعكس بصورة أمينة الجوهر الحقيقي لمرحلة فاصلة في التاريخ ؟.

وفي الحقيقة ، فان هذه الاسئلة قد طرحت ، وتمت الاجابة عليها بما يفيد أن المؤلف يعبر عن رؤية للواقع سائبة تاريخيا على الرغم من ان

افكار الشخصية الرئيسية تشوه هذه الرؤية . بيد ان هذه المقاربة تزرع البلبلة بلا ريب . « فما الذي اضطر غوركي الى مثل هذا « الراصد » الذي كان عليه ان يقوم بتصويبه طيلة الوقت ؟ وماهو مبرر الوصف الغزير لانطباعات البطل وأحكامه مادامت لاتتداخل مع موضوعية سرد المؤلف ؟ »(٢٤) . وهذا الراي الذي عبر عنه خرابتشنكو بالنسبة لمثال ملموس ، يشتمل كما يبدو على أشكالية تتعدى حدود رواية واحدة ، مهما تكن اهمية تلك الرواية . فنحن معنيون هنا بمطلق رواية « درامية » . وعلى سبيل المثال ، فان الدون الهادىء ليست مقيّدة الى الشخصية الرئيسية بذاك الإحكام الشديد كما هي ملحمة غوركي ، ومع ذلك فان طبيعة ادراك شخصية غريغوري ميليكوف للعالم تؤثر بقوة لا ريب فيها على صورة حياة الشعب المرسومة في الرواية . وحين ظهرت الرواية للمرة الاولى طرحت اسئلة مثل : « الى اية درجة ينبغي ان يكون موقع المؤلف واضحا ؟ هل يمكن لسبل الثورة أن ترسم على نحو صائب من خلال عرض صراع البيض ضد الحمر وليس العكس (ونحن نعلم ان شولوخوف نفسه كان قد أشار الى مصاعب مثل هذا التصميم) ؟

ولكن الاجابة على هذه الأسئلة هي في تلك الأعمال ذاتها . ففي قراءتها علينا أن نأخذ في الحسبان التغييرات التي يدخلها مرور الزمن الى الشكل الروائي .

إن خرابتشنكو ، في معالجته رواية كليم سمغين يشدد على الأهمية المفتاحية التي لمشاهد الأحداث الدرامية في التاسع من كانون الثاني عام ١٩٠٥ (وذلك بالنسبة لتركيب الرواية العام) . ففي ذلك الحين « شعر سمغين فجأة انه مشارك في حدث تاريخي شديد الأهمية ـ مشارك ، وليس شاهد عيان »(٢٥) . وبالطبع ، فان سمغين كان مفصولا بجدار من الغربة عن المساهمين الحقيقيين في تلك الأحداث ـ جماهير الشعب التي

خدعها المحرّضون . ولعل شعوره لم يكن أصيلا تماما ـ إذ كان يمثّل، كالعادة ، متخذاً موقف المتفرج حيال نفسه وحيال الآخرين . ومع ذلك، فانه يكف في الواقع عن كونه مجرد راصد محترف ، أو ناظر متفرج . وهذا التحول لم يكن مصادفة . فالثورة « شيء معقد الى ابعد حد »(٢٦) ، شيء يؤثر على حياة ومواقف كل شرائح المجتمع ، ومن ضمنها المثقفين البرجوازيين الليبراليين الذين كانوا قد اضاعوا الاتجاه وراحوا يتأرجحون بين التفسخ ، والبحث عن الله ، واللفظية الثورية ، فشاركوا ، بطريقة أو بأخرى ، وضد ارادتهم أحيانا (مثل سمغين) في السياق التاريخي للأحداث .

وبقدر ما كان سمغين يمثّل هذا النوع من الانتلجنسيا ، فانذهنيته استطاعت أن تشكل مرآة للحياة في تجلياتها الرئيسية . كما أن سمغين ، وكما أكد لوناتشارسكي في نص اوردنا منه من قبل ، « شخص متقلّب . ولأنه ليس له اية روابط رسمية بأية طبقة او عمل او محلة ، فهو يفتش دون كلل عن مكان له في ترسيمة الأشياء ، هائما جيئة وذهابا سواء على الصعيد الاجتماعي أم الطوبوغرافي . وهذا وحده ما يجعل منه بطلا ملائما لرواية تأريخية ، رواية يراد لها أن تضم اعظم قدر ممكن من مقطع عرضاني للحقبة » . وهذا كله ما يجعل الكاتب يدفع الى المقدمة شخصية هي « نقيض المؤلف على جميع المستويات »(٢٧) .

وبالطبع ، فان تجرد المؤلف لا يعني اللامبالاة . ففي دليالكتيك الرواية الفني ، كان وعي البطل ، وقد استقل بذاته ، يتحول باستمرار تحت تأثير إدراك المؤلف وتقييمه ، والذي هو في الوقت ذاته تقييم لتاريخ روسيا من وجهة نظر الشعب الثائر .

وهذا التقييم ، كما يقول لوناتشارسكي ، يأخذ شكل « السخرية الخفية » . أما الطريقة التي يعمل بها هذا الشكل فتتمثل في ان المؤلف

يقود سمفين بثبات نحو إدانة ذاته ، فيعرّي نفسه الفارغة ويظهر مافي احكامه من انعدام عميق لليقين . وفي بعض الأحيان ، يعبر الكاتب عن موقفه من الشخصية على نحو مباشر . فثمة نبرة من السخرية واضحة في وصفه لتعليم الطفل . كما أن هنالك اشارة الى السنّة الموروثة لدى هذا الفرد الذي كُتب له ان يصرف حياته متحاشيا اي قلق روحي أو اية مسؤولية او تورط فاعلين ، مكتفيا بالعيش في « شبكة من الألفاظ » لا يشارك في الفعل الواقعي إلا ضد ارادته . ويكشف المؤلف لاحقا رفيق درب الثورة الطارىء هذا على حقيقته رفيق درب بالمصادفة (على الرغم من أن ثمة نوعا من الموضوعية بشان حدوث هذه المصادفة) ، نمط اجتماعي يدعى الآن « ظاهرة سمفين » . وثمة في الرواية وجهات نظر وتقييمات تمثل الطيف الايديولوجي الكامل للثورة الروسية تتمّم تشخيص المؤلف .

وهكذا يتضح تدريجيا وعلى نحو مضطرد أن نمط الرواية «الدرامية» ذاته يخضع لتغييرات شديدة تبعا لاختلاف الاطار الفني الذي يتم تقديمها فيه .

لقد عبر فلوبير بصراحة تامة ، في ملاحظاته على مدام بوفاري ، عن اشفاقه على إيما وازدرائه لها ، اما في النص الروائي ، فهو يتجنب أي تشخيص Characterisation دقيق ، تاركا القارىء مع البطلة وجها لوجه .

وهنري جيمس ، أثناء حبك قصصه ورواياته ، لم يكن يضع اية قيود سواء على مشاعره أو توصيفاته ، لكنه عند صقل مسوداته وتحويلها الى عمل منته ، كان يواصل الالحاح على نفسه :

« مَسْرِح ! مسْرِح ! » وبالفعل ، فان الشخصيات تقدم نفسها الى القارىء ،كاشفة عن تناقضها الداخلي المتسم بعفوية طبيعية تستخف بكل تقليد أو عرف معتدّ بنفسه .

وحدها الموضوعية الأرقى في تصوير الشخصيات والأحداث تؤدي، من وجهة نظر هؤلاء الكتاب ، الى الكمال الفني الذي كافحوا من أجله . والامر لم يكن أمر جماليةمهما تكن ـ وانما أمر موقع أخلاقي واع. وحسب فالواقع الفظ والمبتذل كان متعارضاً مع جمال الفن .

كان غوركي أول كاتب يقدم حركة الحياة باعتبارها سيرورة ثورية ويحقق تكاملا بين وظائف الانعكاس وتحويل الواقع في الادب . ولقد وجد مصادر تجديد الواقع في الحياة ذاتها . وهنا تكمن ، بوجه عام ، الاهمية التاريخية للواقعية الاشتراكية باعتبارها منهجا فنيا(٢٨). فقد مثلت هذه الواقعية تغيرا في مقاربة الواقع اقتضى اعادة بناء معتبـرة لنمط السرد « الدرامي » الذي كان قد ترسخ في الادب ، فعلى الرغم من أن المؤلف يظل مختفيا ، الا انه يثبت انه كينونة هادفة واكثر فاعلية بكثير مما هو عليه في النماذج الكلاسيكية . واذا ماكان التقييم الداخلي (أي التقييم عبر كلمات البطـل) متضافر الآن مـع التعبير المبـاشر ، الا ان الشيء الاساسي هو ان صوت المؤلف يصبح ، لنقل ، بمثابة مضخم للحياة في حركتها . وبالنتيجة ، فان مرونة الشكل ذاته تساعد على تحقيق الهدف الاساسي ـ تقديم لوحة ملحمية الحياة الروسية في لحظـة حاسمة مـن لحظات تاريخها .

ومكتشفات غوركي تلقي ضوءا ساطعا على التطور الادبي المعقد في القرن العشرين ، بما في ذلك الحالة الراهنة للرواية . واذا كان مستـوى الابداع متقلبا ومتفاوتا ، الا ان جوهره يظل ثابتا.

والواقعية الفنية ، بكل التنوع في اشكالها ، والمنكبّة على الواقـع المدرَك ، تظل نقيضاً للحداثة باعتبارها فنا تخطيطيا Schematic ،جاهزا لان « يختزل الواقع بأي ثمن »(٢٩) محوّلاً اياه الى حظيرة مفاهيم مجردة مفصلة بعناية ودقة . والواقعية تواصل تطورها عبر مناظرة خصبة تجمع اتجاهات مختلفة ، ويشكل الجدال حول موقع المؤلف جزءا منها .

في وقت ما تمّ انتقاد تريفونوف ، وهو مؤلف سلسلة من القصص « الموسكوفية » القصيرة ، نظرا لغياب او ، انتقل ، نظرا للافتقار الى تعبير واضح عن موقع المؤلف . لكن تريفونوف ردّ التهمة ، موضحا ان « موقع المؤلف او موقفه ، في النثر الحديث ، يمكن التعبير عنه من خلال ... ابتسامات ، بل وانصاف ابتسامات ، او اهمالات ، او ترددات »(٣٠) . وقال : « ان احدى أحب وسائلي الآن ... هو صوت المؤلف المتحابك مع المونولوج الداخلي للبطل »(٣١) .

وبصرف النظر عن مواطن الضعف المحتملة في أعمال تريفونوف، فان موقع المؤلف قد تم التعبير عنه بصورة واضحة ـ في شكل هو ، بالطبع، مشروط بشعريات Poetics النثر « الدرامي » .

فالمؤلف لا يتماهى معاي من شخصياته ـ لا مع اكسينيا فيودوروفنا في مقايضة ، ولا مع ريبروف في الفراق الطويل ، واقل من ذلك بعد مع غينادي سيرغييفيتش في رأي اولي ، ولكنه يتخذ درما موقعا هو ، لنقل معا وفي آن واحد ضمن وفوق مواقع شخصياته . كما ان تقييمه لابطاله هو في الوقت ذاته تقييم لاحداث الحياة .

ويبدو ان هذه هي السمة المشتركة في نثر القرن العشرين الواقعي . ولذا فان ثمة الفة بين تريفونوف وأبدايك ، مثلا . فكلاهما معني بظواهر من النوع ذاته ـ البيئة شبه المثقفة وما ينعقد من تسويات من الاخلاقية الاستهلاكية على حساب الاهتمامات الروحية . وبالطبع ، فان هنالك اختلافات واسعة في الشروط الوطنية ، وبالدرجة الاولى ، في الشروط الاجتماعية ـ التاريخية .

فالكاتب الاميركي) أبدايك (يصف ظاهرة واسعة الانتشار وكولية تنشر التآكل في العضوية الاجتماعية ذاتها ، ولذا فان شخصياته (خاصة في روايات مثل أزواج وشهر آحاد) هي أحادية البعد،بخلاف شخصيات تريفونوف ، في حين ان النبرة ، عند كليهما وبالتوافق ، هي خشنة من

الوجهة الانفعالية ، وساخرة بل وهجائية . اما بالنسبة لموقف المؤلف وشكل تحققه ، فاننا نجد تطابقا وثيقا بين الكاتبين . وثمة فارق هام في مدى ونطاق العوالم التي يصورها كل منهما .

فعالم ابئيك هو مجال مغلق . أما تريفونوف ، وباصرار يختلف من حين الى آخر ، فيحاول ان يمضي خلف نطاق الرتابة المضجرة وخلف النظرة الدنيوية الصارمة لدى شخصياته . واذا مانظرنا الى القصص « الموسكوفية » القصيرة باعتبارها كلاً فنياً ، فسوف نجد ان منظار السرد يتسع من قصة الى اخرى . ففي مقايضة ، هناك بالدرجة الاولى نتف مشاهد وافكار عامة تشق قماش الرتابة السميك من الداخل . وهي تعبر عقل ديمترييف او تقف أمام عينه انباطنة ، لكن هذا المعلم البارع في عقد التسويات الداخلية (هكذا يرى القارىء هذه الشخصية منذ البداية) عاجز عن التفكير بعمق في اشكاليات الحياة والموت التي يضعها امامه مصير امه البائس. وتدخل المؤلف واضح هنا. ومحاولته تخطي عالم دتمرييف ـ لوقيانوف ليست مقنعة فنيا . أما في رأي أولي فتنبثق رؤية المحياة الناشطة والطبيعية ، رؤية بعيدة عن الانانية التافهة والاستعجال الذي لايبحث سوى عن ذاته ـ صورة « بلد آخر » ، حيث اهتمامات البشر الاساسية هي العمل الحقيقي والعلاقات البشرية الاصيلة . وثمة حاجز خفي لكنه كتيم ينهض بين هذه الحياة وهؤلاء البشر وبطل القصة . وهو الحاجز ذاته الناهض بين الشخصيات « الضائعة » في قصة المهرجان والمهرجانات الشعبية التي تجسد لانهائية الوجود.

في الفراق الطويل نلتقي اسم نيكولاي كليتوشنيكوف ، وهو بطل مغمور من النارودنافوليا (طريق الشعب) ، المنظمة الثورية التي عرفتها روسيا في القرن التاسع عشر . وبطل القصة ، المؤرخ غريشاريبروف ، الذي اخفق في « تصوير تدفق الزمن الذي يجرف كل شخص وكل شيء »(٣٢) ، يجد ان شخصية هذا الرجل(كليتوشنيكوف)صعبة الفهم.

لكن حاجة القصة الى كليتوشنيتوف ليست ناجمة عن مجرد الرغبة بإدانة هبوطه ، من ظلمة الماضي ، لكي يصرف حياته في التفاهات . انه ضروري هنا لتجسيد التدفق الشديد للزمن ـ تدفق التاريخ . فقرب نهاية القصة يمتزج مصير هذا الثوري ، والذي هو مهم جدا بالنسبة المؤلف والذي يظل البطل عاجزا عن فهمه ، مع صورة موسكو ، التي « تكدس برجا فوق برج ، جبالا حجرية ضخمة بملايين النوافذ المضاءة تهتك الوحل القديم وتهوي بأنابيب اسمنتية عملاقة .... تقشط ، تبني ، تعبد وتدمر دون أثر .... » .

وباعتقادي ، ان موقع المؤلف ، في علاقته مع خلق صورة متكاملة للواقع ، قد تم التعبير عنه في أعمال مثل نفاد الصبر ، العجوز ، الزمان والمكان باقناع أشد مما في القصص « الموسكوفية » . ولكن ليست النتيجة وحدها هي الهامة ـ فتحقيق المهمة هو هام ايضا . ولقد اخترت عامدا تلك القصص كمثال للتوضيح . فثمة خلفية مميزة هنا ـ تيار عريض من النثر « المضاد للاستهلاكية » في الغرب . وقبالة هذه الخلفية ، من السهل ان نرى الى الملامح الاساسية لادب الواقعية الاشتراكية ، والتي يطمح كتابها ، كما قال غوركي ، الى تركيز العالم كله في انفسهم ، وان يصبحوا صدى العالم المدرك بكل تعقيد تلاحمه الداخلي(٢٢) .

وبخلاف تريفونوف ، فان فاسيلي شوكشين ، وفالنتين راسبوتين ، وغرانت ماتيفوزيان وغيرهم من الكتاب أطلقوا على نثرهم اسم « النثر الريفي » لايحتاجون الى أية جهود خاصة من أجل خلق فضاء وجودي . فأية بقعة من الارض ، مهما يكن اسمها ـ اتامانوفكا ، تسماكت ، اية ارض ـ هي بحد ذاتها تقاليد ، واسطورة ، ومستودع للذاكرة التاريخية .

وشوكشين ، في مقالاته وخطبه ، والتي جمعت بعد وفاته في كتاب بعنوان استقصاء ذاتي ، يمعن النظر طويلا في الحق والعدل والقيمة الثابتة الوصايا الاخلاقية والشعائر والطقوس اليومية التي اخذت لها شكلا في القرية الروسية .

ولكن ذلك هو مايقوله الكاتب حين يتخذ موقف الداعية . أما موقع شوكشين كفنان فهو ، كما نعتقد ، أكثر عمقا ودرامية.

ومع ان نثر شوكشين مبني بالاسلوب « الدرامي » السابق ذاته، الا انه مختلط عمدا بنسب محددة من تدخل المؤلف. والاسئلة التي يسألها الكاتب ليست متكلفة أبداً . وهي ، وان تكررت على نحو ضمني، ومختلف وتخفت في الزوبعة اللفظية لحياة القرية ، لايجاب عليها بأية طريقة مباشرة وقاطعة . ولا شك ان لدى المؤلف شعوراً عظيماً تجاه شخصياته والعالم الذي انتجها ، هذا العالم الذي هو ربما أكثر أهمية من الشخصيات الفردية في سلاسل المؤلف القصصية . وعلى اية حال ، فان البشر ، في هذا العالم ، ليسوا من قالب ، ولا التربة ذاتها أنتجتهم . وموقف المؤلف متجاذب وجدانيا تجاه هذه الشخصيات الملموسة وحسب وانما تجاه الاسس التقليدية أيضا .

اما فالنتين راسبوتين من جهته ، فيقوم بمحاولات هامة وعنيدة للتغلب من الداخل على العصمة الظاهرية للجماعة ، مستغلا مافي موقع المؤلف من طاقة كامنة .

في قصته « خط الموت » ، لاتتيح طبيعة الصراع الخارجي الواضحة للكاتب أن يبعد نفسه عن القطب الموجب بما يكفي لان يتخذ موقعا نقديا. وبالتالي فان صوته يمتزج بشكل كامل مع صوت البطلة،الامر الذي يجعل الاثر الانفعالي للسرد أثراً تلقينيا نوعا ما .

اما في قصة« عِشْ وتذكّرْ »(*) ، فان موقع المؤلف هو اكثر تعقيدا فمسرح الفعل في هذه الرواية ، قرية اتامانوفكا ، تواصل على نحو لاريب فيه كونها مصدرا للرقة والحكمة الشعبيتين ، والاندفاع الجبار لنهر انغارا ، رمز تيار الحياة الذي لايتوقف تماماً كما هو نهر المسيسيبي في

(*) ترجمت الى العربية بعنوان « الهارب » دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٢ ، ترجمة خيري الضامن .

مغامرات«هكلبري فاين » لمارك توين) ، يجعل من هذا المكان كونا وجوديا لكنه كون منقسم . وبالتالي ، فان مصير أندريه غوسكوف يمكن تفسيره كما يلي : كل مافيه من خير وحيوية مصدره أتامانوفكا،أما خطؤه وخيانته فهما القطيعة الانانية مع التقاليد . في حين أن ناستيونا ، بطلة القصة الحقيقية ، لايمكن اختزالها الى محض ذاك النموذج . فحياتها ، المفعمة بالاشراق والاثيمة في الوقت ذاته ، ليست حياتها هي وحسب ، وانما هي أيضا حياة العالم الذي انتجها . وراسبوتين لايقول شيئا مباشرة ، فهو « لايفرض وجهة نظر المؤلف على القارىء . وانما يترك هذا الاخير ليقوم بعملية التفكير بنفسه ، ويتوصل الى مايسوقه اليه منطق الاحداث والشخصيات من نتائج » (٢٤) . وباعتقادنا أن هذا المنطق الضمني يكمن في ازدواجية الشخصيات في أعمال راسبوتين ، والتي تعكس بطريقة معقدة مافي اشكال حياتية معينة من التناسق ونقيضه . الامر الذي يشكل مصدر قلق وعذاب لشخصياته وللجماعة برمتها.

وفي سلسلة من القصص التي ظهرت لاحقا ، يمكن للمرء بسهولةان يلاحظ تغيرات معينة . حيث نرى أن راسبوتين ، ودون ان ينبذ العالم الخارجي ان يتخلى عن مرونته التي هي جزء عضوي من موهبته ، يميل باتجاه كتابة من نوع التداعي ، فيدرس التقلبات الغريبة في الفكر والشعور ففي قصة ما الذي سأقوله للغراب ، قد تبدو رموز الواقع اليومي سريع الزوال ـ مثل الباص الذي يتأخر في لحظة حرجة ، واكياس البطاطا ، والحمالون ـ قد تبدو غير ضرورية ، ذلك ان الشيء الاساسي هنا هو ، بالطبع ، العمل الذي يتواصل داخل نفس الشخصية الرئيسية ـ الكاتب الذي يواجه خيارا بين الاخلاق والجمال ، وهي معضلة قديمة صارت عويصة جدا في القرن العشرين . (بهذا المعنى ، فان قصة «راسبوتين» القصيرة المتواضعة هي من ضمن التيار الاساسي الذي بلغ ذروته في أعمال مثل « جين كريستوف » و « الدكتور فاوست ») . ولكن يبدو ان هذا النوع من النثر يحتاج الى هذه التفاهات ، والى هذا الجو من الحياة اليومية ـ لا لأن الغيبيات تفقد ، وبشكل محتوم ، طابعها المجرد وحسب،

وانما ايضا لان تلك هي الطريقة المناسبة للسارد كي يحول نفسه الى جزء من الواقع ، اما وعيه ، والذي فقد وضوحه النافع ، فيكشف ان الواقع الذي يعكسه خال من الوحدة الداخلية التي لاسبيل الى الشك فيها . وفي قصة « عش عمرا ، اعشق عمرا » (والتي تبدو فيها الروابط مع أسلوبه السابق أقوى) ، تأخذ هذه الفكرة هيئتها النهائية وبصورة راسخة : فكل من العم ميتياي اللطيف والعم فولوديا الذئبي ... « من اهل المحلة » ، على الرغم من ان هذا الاخير له « وجه أبيض ومترهل ، مختلف عن وجوه أبناء المحلة »(٢٥) . وهذا الاكتشاف يسبب اضطرابا عظيما ويدمر البراءة في عقل الصبي الذي نرى من خلاله الى عالم الطبيعة وعالم العلاقات البشرية. وانه لفي ادراك هذا الصبي كان المؤلف قد اخفى وجهة نظره .

لقد جرت مؤخرا مناقشات عديدة ومتكررة حول اهمية مكتشفات فوكنر بالنسبة لكثير من الكتاب . وان ثمة شيئاً فيما قيل هنا. فراسبوتين ، وماتيفوزيان ، وخاصة إيتماتوف ، يمكن لهم جميعا القول، مع مؤلف ملحمة يوكنا باتوفا : بقدر ماهو حجري صغير ، فانك لو ازحته سينهار الكون . وعلى أية حال ، فان تجربة شولوخوف،من وجهة نظري هي بعد ذات صلة أوثق بالنسبة للكتاب المحدثين وخاصة اولئك الذين يكتبون عن حياة القرية .

لقد صور شولوخوف في « الدون الهادىء » قرية قوزاقية ، بقعة بالغة الصغر من الارض ، في زمن الانفجار ، واظهر ، بكل موضوعيته الصارمة ، حتمية انتصار الشعب الذي أتاحت له الثورة فرصا للتقدم لاسابق لها . وتفوّق الفنان هذا معبر هنا وبالدرجة الاولى من خلال غزو موقع المؤلف ونفاذه الى كل مكان من بنية السرد .

ثمة مصاعب ومواطن ضعف كثيرة ، الا ان الطموح يبقى الى تحديد فني لموقع المؤلف ، هذا الموقع الذي يتم التعبير عنه في الموقف من الشخصيات ومن الواقع المنظور اليهما في ضوء صراعات الحياة الهائلة.

* * *

الهوامش

١ ـ مراسلات جوستاف فلوبير ـ جورج ساند ، باريس ، ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .

٢ ـ ا.ب . تشيخوف ، الأعمال الكاملة والرسائل في ثلاثين مجلدا ، الرسائل ، المجلد الخامس ، موسكو ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦ ، (بالروسية) .

٣ ـ المصدر السابق ،المجلد الثاني ، ص ٢٨٠ .

٤ ـ إ.س. تورغنيف ، الاعمال الكاملة في اثني عشر مجلدا ، المجلد الاول ، موسكو ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٤ ، (بالروسية) .

٥ ـ هـ . دي بلزاك ، الاب غوريوت ، باريس ، ١٩٦٦ ، ص ٤٣، (بالفرنسية) .

٦ ـ رواية القرن العشرين : دراسات في التقنية ، نيويورك ، ١٩٣٢ .

٧ ـ الاعمال الكاملة لجوستاف فلوبير ، الرسائل ، الجزء الثالث (١٨٥٤ ـ ١٨٦٩) ، باريس ، ١٩٠٢ ، ص ١٦٢ ، (بالفرنسية) .

٨ ـ التراث الادبي ، موسكو ، ١٩٦٣ ، المجلد ٧٠ ، ص ٤٨٢ ، (بالروسية) .

٩ ـ وليم فوكنر ، مقالات ، خطب ورسائل ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ٨٣ .

١٠ ـ روبرت ويمان ، الادب والميثولوجيا ، برلين ، وفيمار ، ١٩٧١ ، ص ١١٩ .

١١ ـ كونراد ، لندن ، ١٩٧٦ ، ص ١٠٩ .

١٢ ـ فوكنر في الجامعة ، نيويورك ، ١٩٦٥ .

١٣ ـ وليم فوكنر ، ابسالوم ! ، نيويورك ، ١٩٦٤ ، ص ١٢ .

١٤ ـ هـ . جيمس ، فن القصة ومقالات أخرى ، نيويورك ، ١٩٤٨ .

١٥ ـ وليم فوكنر : ثلاثة عقود من النقد ، ميتشيغان ، ١٩٦٠ ، ص ٧٣ .

١٦ ـ ث. وولف ، تطلع الى البيت ، أيها الملاك ، نيويورك ، ١٩٢٩ ، ص ٣ .

١٧ ـ ج. غاردنر ، في القصة الاخلاقية ، نيويورك ، ١٩٧٨ ، ص ٤٢ .

١٨ ـ د. زاتونسكي ، في عصرنا ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ ، (بالروسية) .
١٩ ـ الكتاب الروس في العمل الادبي ، المجلد الثاني ، لينينغراد ، ١٩٥٥ ، ص ٧١٢ ، (بالروسية) .
٢٠ ـ المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٧٢ .
٢١ ـ سيرة حياة غوركي وأعماله ، العدد الثالث ، موسكو ، ١٩٥٩ ، ص ٤٥٧ ، (بالروسية) .
٢٢ ـ المصدر السابق ، ص ٤١١ .
٢٣ ـ أ . ف . لوناتشارسكي ، مقالات في الادب ، موسكو ، ١٩٥٧ ، ص ٣٣٥ ، (بالروسية) .
٢٤ ـ م. خرابتشنكو ، آفاق الصورة الفنية ، موسكو ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٥ ، (بالروسية) .
٢٥ ـ م. غوركي ، الاعمال الكاملة،في ١٨ مجلدا ، المجلد ١٣ ، موسكو،١٩٦٢ ، ص٤١٤، (بالروسية) .
٢٦ ـ ف.إ. لينين ، الاعمال الكاملة ، موسكو ، المجلد ١٥ ، ص ٢٠٢ .
٢٧ ـ ا.ف. لوناتشارسكي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٠ و ٣٣٥ .
٢٨ ـ م. خرابتشنكو ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص٣٣٩، (بالروسية) .
٢٩ ـ فوبروزي ليتيراتوري ، العدد ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ١٥٩ .
٣٠ ـ المصدر السابق ، العدد ٨،١٩٧٤،ص١٧٩، ١٨٠ .
٣١ ـ المصدر السابق ، ص ١٩١ .
٣٢ ـ ي. تريفونوف ، قصص ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٢ ، (بالروسية) .
٣٣ ـ غوركي ، الاعمال الكاملة ، في ٣٠ مجلدا،المجلد ٢٩ ، موسكو ،١٩٥٥،ص٢٧٠ـ٢٧١ (بالروسية) .
٣٤ ـ ف. راسبوتين ، « كون المرء ذاته » ، فوبروزي ليتيراتوري ، العدد ٩ ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٧ .
٣٥ ـ ف. راسبوتين ، الاعمال الكاملة،في مجلدين ، المجلد الاول،موسكو،١٩٨٤،ص٣٤٨، (بالروسية) .

محاولة للدخول إلى عالم الشاعر البولوني روجوفيتش

بقلم : هنريك ڤوغلر
تعريب : صالح درويش

ولد تاديوش روجوفيتش (Tadeusz Rozewicz) في ٩ تشرين الاول عام ١٩٢١ في رادومسكو ، في عائلة لمستخدم صغير . هذه البلدة هي من الريف النموذجي في بولونيا ماقبل الحرب، ذلك الريف شبه الاقطاعي ايضا من وجهات النظر المتخلفة كافه .

هذا الوسط النموذجي للبورجوازية الصغيرة هو موضوع مستقبل الشاعر ، واضطهاده ليس اضطهادا فيزيائيا فقط ، ومع ذلك ، فان مدينة وبيئة طفولته في الوقت نفسه ، هي اسعد ـ ويمكن ان نقول ايضا ـ واغنى حياة انسانية. ونتوصل هكذا الى اول تناقض منحرف لشعر روجوفيتش:

حقد مليء بالحب لمشهد طفولته وافتتانه بمناخ « مدينة الشمال الصغيرة » التي تحيط، وتظلم ، وتخنق في ضمة عاشقة بمقدار ماهي مميتة .

ان صورة البلدة الريفية الصغيرة مع كل التفاصيل الدقيقة المبينة بدقة ، تؤلف الباعث الاساسي لكل آثار روجونيتش تقريبا .

ولقد سقطت هذه البلدة الصغيرة الذي يشكل معظم سكانها من المستخدمين والبروليتاريين في أيلول عام ١٩٣٩ في قبضة المحتل النازي. وهنا يبدأ فصل جديد من حياة الشاعر وكل المقاييس تتغير . فالنظام الذي بدا مستقرا ذات مرة ينهار .

يعيش روجوفيتش الآن في بلدته الصغيرة من اعطاء الدروس الخاصة وعندما صارت نادرة شرع يبحث عن عمل يدوي موثقا في الوقت نفسه علاقاته مع المقاومة .

في البداية تحددت هذه الروابط بالتعاون مع الصحافة السرية وما لبث ان تجاوز هنا العمل. وفي عام ١٩٤٢ أتم تعليمه في مدرسة سرية لطلاب الضباط . وفي عام ١٩٤٣ — ١٩٤٤ خدم في صفوف الانصار لجيش البلاد ونستطيع بشيء من الحق ان ننشىء فكرة عن الموقف النفسي لشاب في مقتبل العشرين من عمره ، يمسك في الوقت نفسه، بالريشة والبندقية. وهاهوذا يقتحم العالم الجامد الكئيب للوجود الريفي . وبكل تأكيد ليس كما يحلم مراهق يقيم في قرية شمالية ولكن يقتحمه بقسوة شرسة لتثوير خيال الشاعر . فيتمكن أخيراً من تحقيق المنطق اليومي لمفاهيمه الجميلة والنبيلة جداً والتي تحمل اسم : الكفاح من أجل الوطن وخدمة الامة.

في التربية المدنية قبل الحرب كانت هذه المفاهيم عملة دارجة مثل مفاهيم « الفضيلة » و « الجمال » و « الحقيقة » . وقد صار زمن الاحتلال والمقاومة بالنسبة لروجوفيتش هو زمن النضج الذي بلغه قبل أن يتأكد من رؤيته رسميا عام ١٩٤٥ من خلال نيله الشهادة الثانوية التي تحمل في البولونية بحق اسم « شهادة النضوج » . غير ان هذا « النضوج » مؤلم مثلما هو مر . وان هذه العملة الدارجة المذكورة اعلاه كانت قد فقدت بغتة رواجها خلال « الزمن اللا إنساني » للحرب . فالنازيون البرابرة وصموا بارتكابهم افظع جريمة عرفها التاريخ الحديث ، والاكثر

من هذا انها جريمة منظمة علميا ، و «ممكننة» حسب الاصول، ومسوغة « إيديولوجيا » و « فلسفيا » .

في هذه الكارثة الهائلة تنهار قيم النظام كافة،نظام العالم كله . وفي الخروج من هذه الحرب التي داست المعايير العنصرية الثابتة المكشوفة للحياة الاجتماعية ، وجد الفتى تاديوش نفسه رجلا بالغا . وفيما كان هذا الكشاف الجوال يملأ دفتر التلمذة قصائد طفولية يتحول الى شاعر أصيل أصالة ناضجة . فمجموعة أشعاره الاولى « قلق » التي طبعت بعد الحرب تظهر دفعة واحدة فرادة خارج المألوف وتحمل ، في تناغم الشعر القومي، صوتا جديدا .

منذ ذلك الوقت ولزمن طويل سنلاحظ في نتاج روجوفيتش نوعا من عدوى أو ـ تداخل ـ الحرب والموت .

إن الاعتقاد الراسخ بأن المبادىء الاساسية للآداب والاخلاق التي خدمت بناء العالم كانت قد الغيت وان الانسانية تواجدت في نوع من الفراغ الفلسفي والاخلاقي صار ـ شيئا فشيئا ـ فكرة ثابتة وشرعت تتحكم بشعر روجوفيتش كله .

ففي قصيدة من قصائده الاولى «الناجي من الخطر » يعبر فيها عن الجدلية (الديالكتيك) .

أصوات فارغة ،
اصوات معادلة ،
إنسان مغفل
حب وضغينة
صديق عدو
ظل ونور
الانسان يقتل بسهولة قتل حيوان . .

ايتها الكلمات العظيمة
نسيت سوى كلمات
فضيلة وعيب .
حقيقة واكذوبة
جمال وقبح
شجاعة وجبن
بمقدار مانوازن بين الفضيلة والعيب
شاهدت
رجلا – كان في الوقت نفسه –
فاضلاً ومجربا
ابحث عن معلم ،
لاعيش وافكر .
يعيد لي البصر والسمع والكلام .
يسمي من جديد .
الاشياء والمفاهيم .
يفصل النور عن الظلام .

مهدت الكلمات الاخيرة من هذه القصيدة لظهور عند جديد هام هو الرغبة بإيجاد نظام جديد يحل محل الفردوس المفقود ، رغبة تمس كل اخلاقي صارم . وهذه ضرورة مميزة جدا لكل نتاج مستقبلي لروجو فيتش تشكل واحدا من مفاتيحه الاساسية .

بعد حصوله على الثانوية ، درس روجوفيتش تاريخ الفن في جامعة (ياجللون) في مدينة (كراكوف) حيث تنقل خلال ذلك . وجاءت سنوات ١٩٤٨ – ١٩٥٣ ، وطوال هذه المرحلة حاول الشاعر بشراهة الجائع ان يعيد بناء عالم متجانس بانتظام بحث للمثل الاعلى . ان البساطة المغرية

والمعروضة كليا بواقعية ـ بشكل يكفي أن تقترن بصفة تجعل منها سلاحا سياسيا ـ تسمح بأن نعتقد بامكانية اتمامها بسرعة وسهولة.

كم تبدو لنا اليوم ساذجة ـ في (مفكرة هنغاريا) وهي مجموعة ريبورتاجات عام ١٩٥٣ ـ حصيلة اسفاره الى الخارج) ـ حماسة روجوفيتش للناس والمواقف التي لبضع سنوات خلت ، ستكشف لنا روجوفيتش آخر أقل التزاما بكثير . ولكن ، بفرضه الاحترام ، تتجلى لنا حماسة رجل غير قادر على تصور انساني محروم من نظام اخلاقي ، فيبحث بيأس ليتشبث باحتمالات نظام هكذا . وفي تلك الحالات ، من جهة أخرى ، فان خيبة الآمال هي الاكثر مرارة وايلاما .

حوالي هذه المرحلة انشأ روجوفيتش عائلة فرزق طفلان فكأنه تلقى ضربة اثر ضربة . فأرغمه وضعه العائلي الجديد على ان ينتقل من « كراكوف » الى « غليفيس » . وهذه المدينة التي تقع في الحوض السيليزي ذات اللون الرمادي المغبر . والجو الريفي الخانق ، لانها تذكره بعض الشيء بمدينة طفولته الاخرى الصغيرة ، وتؤجج وساوسه القديمة مع انه ـ بعد عشر سنوات من الحرب وفي ظل نظام اشتراكي ـ كانت الفوارق عميقة وفي حين كان الشاعر يحاول ان يتأقلم في هذا الوسط الجديد ، هزت البلاد تحولات سياسية هامة . ومرة اخرى نشاهد ايضا، لدى الخروج من الحرب ، انهيار الاساطير .

ان التعابير والمفاهيم والشعارات التي تصلح ككرات (للبينغ ـ بونغ) فيلاحظ روجوفيتش برعب هائل هذه الظاهرة ولكن بسخرية دامغة اكثر فأكثر أيضا . وهذا مابدا له كمأساة ومهزلة في الوقت نفسه ايضا .

في سني ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ كتب روجوفيتش مسرحيته الاولى (كارتوتيكا ، أي (الملف) وبدءا من هذه اللحظة يصير المسرح واحدا من اهتماماته الكبرى . وهذا لايعني انه لايمكن اعتباره منذ ذلك الوقت المموّن المعتمد للمسارح النقدية الرسمية .

بكل بساطة خيل اليه ان تعاقب انديالكتيك المدهش للمواقف المتناقضة في مجرى التاريخ اكثر سهولة في الفهم تحت صيغة مسرحية وتستحسن ايضا نفسها بتدفق احداثها الفظة والمشوشة فتصير نوعا من المسرح المضحك السريالي . غير انها تقتضي ايضا صيغة جديدة للمسرح، مستحدثة ، تنفرد عما عرف حتى اليوم . وهذا ليس عملا سهلا . وهذا مايفسر بأن جميع النتاج المسرحي لروجوفيتش لم يكن ايضا سوى استقصاء غير مكتمل لهذه الصيغة الجديدة .

قام روجوفيتش في سنوات ١٩٥٨ـ١٩٦٨ بأسفار كثيرة الى الخارج في غضون ذلك ، وعلى الرغم من ضخامة التوسع الهام ـ من وجهة النظر الجغرافية على الاقل ـ لآفاقه وكذلك تجاربه ، فان الموقف البسيكولوجي لهذا الرجل الاربعيني (عمره الآن ٦٨ عاما) يبقى حساسا كموقف « ساكن البلدة الشمالية الصغيرة » القديم . وتتميز رؤية الشاعر دوما بالبساطة نفسها ـ ربما تكون متصنعة ـ بساطة طفل ضائع في عالم معقد، متشابك لايدركه البالغون .

ومن جانب آخر فان هذه النظرة الطفولية تؤمن شيئا من الطهارة ونقاء النفس لهذا الطفل البريء والذي بلا مرونة ، هو ايضا قادر على ان يدخر كتاباته اللاذعة العنيفة والمتزمتة ، لكبار المصلحين والانبياء .

من هنا فاننا نلمس في بعض بياناته نبرة أخروية (تتعلق بالعالم غير الدنيوي) تقريبا ، حول النهضة المعاصرة تذوي مثل شواهد سفر الرؤيا ان روجوفيتش المرحلة الاخيرة ليس فقط شاعرا . انه منظر اخلاقي كبير مليء بالمرارة والسخرية ، انه يسوط بايلام معايبنا كجلاد من القرون الوسطى .

من هذه الصفة العامة نستطيع ان نطرح بعض الخطوط العريضة لكل إشكالات الشاعر .

ـ كرة المؤثرات والكلمات الطنانة ـ موقف مضاد للرومانتيكية :

ان الدخول بتماس عنيف ـ في سنوات ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ ـ بالرتابة اليومية للبلدة الصغيرة الشمالية مع التاريخ العظيم كان قد احدث انقلابا عنيفا يمكننا ان نلاحظه ونحن نتصفح قصصه النثرية التي ظهرت عام ١٩٥٥ لكنها كتبت قبل هذا التاريخ . (الاوراق الميتة المتساقطة) التي تتضمن هذه المرحلة وبصورة خاصة ذكريات المقاومة السرية .

ان الآلية ـ وفق الترابط الكلي تقريبا ـ هي بمجموعها بسيطة جدا فالمؤلف يقوم بمناقضة القضية الوطنية للنضال من أجل الوطن مع الديكور المبتذل الذي يجري فيه هذا الصراع .

ان مايخشاه « روجوفيتش » فوق كل ذلك هو الحذلقة والبريق الخداع والتصنع الذي يؤثر غالبا جدا المظاهر الوطنية الباذخة الفارغة من المعنى .

يخيل إلي ان هناك (اقرا في المقاومة السرية) ان كل شيء رومانسي فالجميلات يقلن : « عجيب . رائع . خيالي .. » وبدا لي انني ساحيا هناك في جو من اثارة ثابتة ، وبيئة مذهلة . ماذا ادري . وماذا حدث؟: قال البطل الرئيس في قصة (القرار) . فانشاب . بالرغم من الاقتراب المباشر من الموت ، يتعرى للشمس ، فاغرا فمه وهو يثرثر بقصص العربدة والنساء .

وباصرار ـ رغم الجميع ـ وباكبر قدر من التباهي يطرح روجوفيتش الوجه السيء ، فبدلا من الخطب العاطفية المسهبة يستعمل الموجز العنيف وبعد ردح من الزمان يقول في قصة مدرسة فلسفية جديدة :

ـ ينبغي على الناس أن يلجؤوا الى الصمت . فهذا اكثر لياقة . وفعلا علينا ان نصرح ان عددا من الكلمات بحصر المعنى ضروري للحياة .

ان هذا الاقتضاب والاقتصاد في الكلمات ، وهذه البرودة الملامسة احيانا للابتذال ليست سوى اخفاء للحساسية ، والنضوب الواضح ليس سوى محاولة لاخماد الشعور لكي لايقدر هذا الاخير على الافلات من رقابة الفكر وتجريد الشاعر من سلاحه.

بطبيعة الحال ، إن هذا العبء الانفعالي صعب جدا ، ويصبح أكثر صعوبة لكي يتوازن مع هذه اللامبالاة الخادعة التي تبدو متقاربة مع الاستخفاف .

من هنا ينبغي البحث عن منابع معارضة روجوفيتش الشرسة للرومانسية. طبعا ليس ذلك بالمعنى الذي نفسر فيه كل ماهو نبيل وجميل وشجاع في الانسانية (بهذا يصبح روجوفيتش نفسه رومانسيا ومن سلالة كبار الشعراء الرومانسيين البولونيين بالقياس لعصرنا) لكن الرومانسية التي تتباهى بالصوفية واللاعقلانية واللامثالية . وهذه الاخيرة بالتماس مع المادة الخام العارمة والمكروهة احيانا للوقائع لاتكشف الا صفتها البشعة .

عشق اليومي في بساطة الاشياء الصغيرة :

هذا الموقف النفسي كما في الموقف الفني جر سلسلة من النتائج المنطقية كره تعابير الثرثرة ، والصياغات الفلسفية الكبيرة التي بتصورها المبالغ فيه يخنق العالم الحي والمجرد للطبيعة في مسرحية(جماعة لاذكون) المؤرخة عام ١٩٦١ يهزأ بشراسة بالوسط المدعي الثقافة ورطانته الغامضة هذا الكره قاد الشاعر للولع بالاشياء الصغيرة المتواضعة ، والبسيطة ، واليومية ولكنها موجودة حقا.

انه هنا ، في عالم الفكر ، في هذا العالم الخيالي ، المتنوع، والمشكوك فيه يسن السيف الذي يخترق خاصرة هذا المخلوق اللامبالي :«الطبيعة» .

ـ قال الشاعر في التعلبق (١٩٥٨) على ديوان (اشكال) وعلى هامشه سوف نقرأ :

ـ اذا كنت قد بقيت حيا . فهذا ليس الا لوجود موائد ، وقشات عشب ، وقطرات مطر .

في هذه الاشياء المتواضعة، والظواهر اليومية ، يستشف روجوفيتش معنى الوجود . انها هي هذه العناصر الصغيرة التي بمقدورنا لمسها بالاصبع وتحقيقها كما نرغب ـ تنعش ايمان الشاعر في العالم .

وسوف يشرح الشاعر مرات عديدة في نتاجه ، سروره الضئيل الدهشة من رؤيته أكثر الاشكال بساطة ، والممكن ادراكها بكل الحواس، ورؤيته ايضا تواجد بعض اناس بسطاء (كما يقال) . وسيقوم بذلك كما في هذه القصيدة ، بطريقة سرد جاف ظاهريا ورتيب:

هل قلت ان هذه هي طاولة ؟
انها طاولة .
على الطاولة يوجد خبز وسكين
السكين تستخدم لقطع الخبز .
ومن الخبز تتغذى البشرية .
هل قلت ان هذه هي نافذة ؟
انها نافذة .
خلفها يوجد روضة .
هذه الشجرة هي شجرة تفاح
انها تزهر .
الازهار تتساقط .
الثمار تتشكل
تنضج

والدي يقطف تفاحة .
هذا الرجل الذي يقطف تفاحة.
هو والدي (.....)
هذه العجوز الصغيرة التي تجر
عنزة بطرف حبلها .
هي ألف مرة اكثر نفعا
ألف مرة أكثر اهمية
من عجائب الدنيا السبع
ذلك الذي يفكر ،
ويزعم .
انها غير نافعة .
هو قاتل .

انه لذو مغزى عظيم ان الاحداث الاكثر مأساوية حتى (الاحداث التي تتضمن ذكريات الحرب والاحتلال ، كانت ترى دوما من قبل روجوفيتش واقعية اكثر ، وخصوصا بوساطة تفصيل طفيف ، مثلما يفعله طفل ، لكي يعطي صورة عن جريمة ومأساة (آوستشنايتز)※ فالشاعر لايحتاج الى اللجوء لتفخيم الكلام ، ولا الى تجميع الامثلة عن الرعب . بل يكفي :

جديلة رمادية صغيرة
ذيل فأرة مع شريطة في الداخل
يجرها في الصف ،
أنصبية السيئو التنشئة .

(※) معسكر للاعتقال في زمن النازية الهتلرية .

مقطع من قصيدة « جديلة صغيرة » ١٩٤٨ يكفي لاثارة مئات الالوف من النساء حليقات الرؤوس والمقتولات . يكفي ، بايجاز سريع (مذبحة الابرياء) ١٩٤٨ ، أن نبرز محتوى جيوب الصبية الصغار حيث نجدها :

ملأى
بالخيوط والحصى
وباحصنة صغيرة ،
من اسلاك حديدية .

ولكي نلمس لمس الاصبع كل البربرية النازية ، فقد رتبت مذبحة الاطفال النظامية ، الذين ساروا في نسق ثنائي ـ كما لو انهم يدخلون قاعة الدرس ـ نحو الافران ليحرقوا فيها .

ـ احتجاج ضد اللامبالاة العامة :

لقد سبق أن قلنا ان الصبي الصغير تادلويش ، ولد في بلدة صغيرة ولم يغادرها حتى سن الخامسة والعشرين . (رؤية ومعادلة نقاش مع الامير) ١٩٦٠ . فالذي كان أكثر رهبة هو الفراغ الاخلاقي الذي نتج بعد هذه الحرب ، وكان قد راى اقتراف افظع جريمة لم يعرف مثيلها في التساريـخ .

هذا هو الموقف ، يلاحظه روجوفيتش ايضا بعد الحرب ، لدى تغير مختلف السياسات . ويصير ايضا عنصرا من عناصر شعره الاساسية بما احدث من هجوم عنيف ضد كل امتثالية* ، ضد كل قبول بالظلم ، وضد اللامبالاة العامة تجاه الشر .

ان روجوفيتش هو مؤلف هذا التعبير الدارج في الاستعمال اليوم : « استقرارنا الضئيل » .

(*) الامتثالية : نزعة للتقيد بالاعراف المقررة .

وقصيدته (الحساب) من أوائل قصائد ديوانه « قلق » المؤرخة عام ١٩٤٦ تصور هذا المشهد :

« أربع سيدات
بجوارب وردية
وقبعات خضراء
من ذوات الريشة الحمرا ... »

اللواتي « ينقرن قطع الكاتو » في صالة للشاي ، والى جانبهن سيد منتفخ البطن ، شديد الاناقة :

« ديك مهيب ،
ذو عرف ذهبي
يصبح بأعلى صوته :
ـ « الحساب ... ! »

وكأنه لاتوجد ثمة حرب ، ولا احتلال ، ولا دموع ، ولا دم ، ولا جرائم نازية ...

وفي مسرحيته (الشاهدون ؛ ١٩٦٢! نرى زوجين معتدلين (بحيث انه لايمكننا ان ندعوها الا بـ : « هو » و « هي ») وبلغة روجوفيتش المتميزة جدا يظهر أن تبنيهما التام للرتابة المغبطة لوجودهما في سيل من الافكار العامة ، وفي فيض من شعارات مبتذلة محزنة ، محاصرين من جميع الجهات كالحلزونة في قوقعتها .

ان الانانية وضيق هذا « الاستقرار الضئيل » وعدم الاستجابة لكل ماليس له فائدة مادية ، يؤدي بالنتيجة الى أعنف القساوة.

وليس من باب المصادفة ان ينتهي هذا القسم من المسرحية بمشهد لايحتمل عن سوء معاملة الاهل ، لطفلين صغيرين مثلما تعامل الهرة الصغيرة . وفي يوم مشرق الشمس ، وبلعبة بسيطة ، يتم الاغتيال الذي

بدا ـ في هذا العالم الهانىء جدا ، والمستقر جدا ـ وكأنه في الاصل شيء طبيعي وعادي .

و « الملهاة المزعومة » كما يسميها المؤلف : (دون ترك عنوان) يصف محاولة الخروج من هذه القوقعة الحلزونية التي يحتجز « الاستقرار الضئيل » فيها مشايعيه .

وبصورة ساخرة وعبثية تميز بها مسرح روجوفيتش ، يقدم لنا الشخص الاساس (هنري) الذي يهرب من البيت العائلي متذرعا، خطأ او صوابا ، بفقد الذاكرة . ان ردة فعل هذا الهروب هي نوع من الدفاع الذاتي ضد اللغو المغيظ من الوجود العائلي في عالم اليوم . لكن الهروب لاينجح . فهنري كان قد عاد الى منزله وتلتزم زوجته جيزيل باعادة صوابه المفقود اليه :

سأقوده مع ذلك ،
الى بر الامان
سآخذ بيده مثل طفل .
سأقوده الى المكان ،
حيث كان قد أسس فيه عائلة
حيث قام بأعمال جميلة .
او اخرى قبيحة .
فالأمران سيان .
سأقوده هنا ،
الى هذه الزاوية .
مثل جرو كلب .
وسوف أجعله يشم .
وعندما سيشم سوف يتذكر .
وسوف يفهم .

ـ الجانب الاخلاقي والتعليمي :

في القصيدة التي نوهنا عنها آنفا : « الحساب » يلاحظ الشاعر انه لم يكن « سافونارولياً » يحمل إدانة قاطمة للضعف البشري كافة . ولكن هذه القصيدة المؤرخة في عام ١٩٤٥ او ١٩٤٦ والتطور اللاحق لنتاج روجوفيتش يبرهن بأن « الغضب » مع مرور الزمن ، قابل للامتصاص بالاستسلام ، واللامبالاة ، وان خسة الناس لاتفتأ تنمو وتنتهي ببنوع نبرات الانبياء الملهمة في العهد القديم ، او رهبان العصر الوسيط كالراهب « سافونارول » تماما .

ان روجوفيتش في زمن نضوجه هو اخلاقي قح ، مسكون بالحقد نحو البشرية التي تفتقر الى مثل شبابه انعايا ، ويفسر هذا الحقد بصور ساخرة تتصدى تقريبا لنهاية العالم .

ان ظاهر قصيدة « السقوط » ١٩٦٤ هو ـ بامكاننا القول ـ ظاهر كوني ـ لاهوتي في الفضاء الكوني :

الرجل المعاصر
يسقط في جميع الاتجاهات
في الوقت نفسه .
نحو الاسفل ،
نحو الاعلى ،
نحو الجوانب .

اذن فيما مضى كان « الرجال المتمردون ، والملائكة النازلون من عليائهم » لايهبطون الا « والراس الى الاسفل » وهكذا فان عالم عصرنا لايملك قاعدة من هذه « القواعد الصلبة » حيث كان الانسان منذ زمن طويل جدا يقدر ان يسبر الجوهر الشيطاني للفقر ، جوهر الحياة ، والجوهر الاخلاقي .

في الرؤية « الروجوفيتشية » . كان دوستويفسكي قد وجد طبعا مكانته ببحثه الجنوني المتصلب عن الله مثل : ربما آخر الاخلاقيين الفرنسيين « كامو » .

ومثل : كل الخاطئين والنادمين وشهداء الادب المقدسين وكذلك (سان أوغسطين) وقلبه في عمق اللجة .

لايخلو شعر روجوفيتش من هذه اللوحات العظيمة الذي من خلال تجميعها شبه التهتكي بمختلف الانطباعات المجزاة : ملاحظات ـ امثال (غالبا بلغات أجنبية) الخ ...

برسم (بانوراما) رحبة تسخر بشكل مرير من الحضارة المعاصرة.

وينتمي الى هذا النوع كتابه (وجه) ١٩٦٦ أو (الحكاية)التعليمية في كتابه المتميز (لاشيء في معطف برد سبير) ١٩٦٢ . ففن التعليم في مجمله ليس الا النتيجة المنطقية لموقف رجل أخلاقي صامد.

ان اللوم والتحذيرات وقواعد السلوك المطروحة تنتهي باقامةنوع من الاصطلاح الاخلاقي البسيط المليء بالانطباع النقدي اللاذع وببواعث تتعلق بالعالم الآخر ، خاصة بالمذهب الشعري الروجوفيتشي .

وهاهي دي مقاطع من قصيدة (رسالة الى المتوحشين) من ديوانه (اشكال) :

أعزائي المتوحشين
لاتقتلوا بالنظر
ذاك الذي يبحث عن مكان حر .
في مقصورة (.....)
اعزائي المتوحشين
انتظروا لحظة
لاتدوسوا بأقدامكم الضعفاء
لاتصرّوا بالاسنان

اعرائي المتوحشين
لاتنهبوا من المخازن
الشموع وقضبان المعكرونة
لايقل واحدكم وهو يدير لنا ظهره
انا املك نفسي .
انا وهو أدوات الملكية ، انا لي .
لايقل : ـ معدتي ، شعري .
سروالـــي .
امراتي ، اولادي
رأيي
اعرائي المتوحشين
لن نأكل : « هل تريدون ،
بصورة اخرى ، اقولها لكم ،
في الحقيقة سوف لن نبعث .

ومثلما يتوجه روجوفيتش الى كل رجل اخلاقي ، والى كل مربي يحاول ان يعيد الى الاصطلاح الاخلاقي عناصره الاكثر بساطة .

من هنا ـ بلا شــك ـ يتناول الاطفــال والشيوخ اهميــة شعر روجوفيتش ، وبالمقابل فانه لايحب الراشدين وبصــورة خاصة رجال الثقافة . فالراشدون بالنسبة له عموما خبيثون ، حمقى ، كريهون ـ وفوق ذلك ـ فهم مضحكون .

يمكننا القول ان الحكمة الحقيقية بالنسبة له هي وقف على الطفولة. فهذه الاخيرة ـ على الاقل ـ هي فردوس البراءة والطهارة المفقود الذي طردنا منه الضمير الناضج والمذنب (مقارنة بالانجيــل) فمــن حماقة (جيزيل) الى هذر (هنري) في مسرحية) دون ان يترك عنوانا) يواجه

بين الشعور الطيب وبساطة صبيهما الصغير (بنيامين) . انه تعاطف خاص – عندما لايكون عطفا – مايكرسه للنساء الهرمات. فمنذعام ١٩٥٢، في قصيدة « فلاحة عجوز تمشي على شاطىء البحر » يؤثر فينا شخص بطلته التي – بفضل سلطة العمال والفلاحين الجديدة – وجدت نفسها لأول مرة في حياتها فوق شاطىء البحر ، واكتشفت – الآن فقط – كل جمال هذا العالم الغريب جدا .

وفي عام ١٩٦٣ – في قصيدة « حول النساء المسنات » من ديوانه (وجه) يقول الشاعر لنا :

أحبُّ النسـاء المسنات
النساء المسنات الدميمات
إنهن ملح الارض .
نفايا البشرية
لاتنفروا منهن
إنهن يعرفن الوجه السيء
للحـب .
للايمـان .
الاله يموت
النساء المسنات ،
ينهضن كما في كل الصباحات .
يشترين في ألفجر ،
الخبز والخمر والسمك .
الحضارة تموت
النساء المسنات ينهضن في الفجر
يفتحن النوافذ
ينظفن القاذورات

الانسـان يموت ..
النساء المسنات يغسلن الجسد
يدفن الميت .
يزرعن الازهار
فوق القبر (...)
وحدهم الحمقى يضحكون
من النساء المسنّات
النسـاء الدميمات
النساء الخبيثات
لأنهن جميلات
لأنهن طيّبات .

فالشيخوخة هنا هي كالعودة من عالم الطفولة ، من براءتها الساذجة من بساطتها الاخلاقية ، النقية ، الثابتة والشعبية . (كل شخوص هؤلاء النسوة المسنّات هي نساء الشعب .) .

هذه الخطوط المتميزة هي ايضا خطوط البطلتين الفلاحتين في قصتيه المنتخبتين من مجموعته (رحلة الى المتحف) ١٩٦٦ . وهما : (هـذه الشتيمة القديمة) و (الى منصب ديبلوماسي) . انهما أشد نبلا وأكثر اثارة من ابنهما وكنتهما المفرطين جدا في العلم والفن .

– ※ – آلام الجسـد :

بطبيعة الحال ، ان موقف الشاعر « التهذيبي » لايعني التعالي فوق بيئته ، فوق الشعب والانسانية كمن يستطيع احتمالا ان يتخيله يتقبل المزاح المر والادانة العنيفة اللذين يدوّيان بالتناوب في هذا النتاج فالكل على العكس . ان شعر روجوفيتش موسوم ببعض الديموقراطية الفـذة وسوف نعود اليها لاحقا .

هنا من المناسب ان نلفت الانتباه الى وجه من وجوه المشكلة فحسب للتعرف على السريرة التي للشاعر والتي تشكل جزءا من هذه الانسانية المذنبة والخاطئة والتي لاتكون الا واحدا من كل مامعها وتضطلع ايضا بحصتها من العيوب والاخطاء والنقائص التي هي من صفات البشرية . هذا الاحساس يتفسر بطريقة متميزة بالنسبة لرهبان وناسكي القرون الوسطى للتعرف يعني المعرفة بما يرمز الجنس .

ان نتاج روجوفيتش في الواقع يبدو بكامله مشبعا باحساس الخطيئة التي هي خطيئة الجسد « الاصلية » ، الاحاسيس ، الجنس . هذه العناصر ترمز هنا عموما الى تلوث العالم الحديث بالشر . فالجسد المغري يبدي مفاتنه كما في الفردوس التوراتي (هذا المصطلح يرد دوما) ولكن في الوقت نفسه يؤدي الى الانحلال والفساد ، ان عبودية الحواس هي في الوقت نفسه ممجدة ومذلة .

هذا الموضوع ـ مع مرور السنين ـ شرع يأخذ اكثر فأكثر من الاهمية في نتاج روجوفيتش بغية ان يصبح في سنوات نضجه استحواذيا وان يحل ـ اذا صح القول ـ محل الوسواس السابق للحرب ، مع انه يوجد بين الموضوعين نوع من القربى (فالحرب تبدو لروجوفيتش دوما وقبل كل شيء كمذبحة أجساد) :

الجسد يصبح إلها
انه اله أعمى وشرس .
يبتلع أصدقاءه الاوفياء
يفترسهم ثم ينبذهم

كتب الشاعر في قصيدتي (العقاب) و (نقاش مع الامير) ولكي يحلل الى أية درجة يكون هذا الباعث استحواذيا يكفي أن نجد هذه الجملة بالكاد متغيرة قليلا وفي نص آخر ، في الحكاية التي يطلق عنوانها على كتاب

نثري : (الامتحان المعلق) ١٩٦٠ ـ عالم الاشياء ، الجسد انه إله اعمى وشرس ، انه يبتلع صديقه المخلص الميت . يفترسه وينبذه ـ .

في قصيدته العظيمة (أصوات مكتومة) ١٩٦١ يصف روجوفيتش رحلته الى ايطاليا ، بلد الجمال التقليدي ، فيتجزء بصورة خاصة تحت مظهر رجل شبق وشهواني .

هذه القصيدة مفعمة كليا بهذا الجمال الوثني ، فالجسد فيها يبدو محاطا باجلال ديني تجديفي :

الاجســاد منقذة ...
الاجســاد تنتمي الى العالم الحيواني
الاجساد وديعة

وينهي الشاعر قصيدته او حكاية رحلته بهذا التقرير :

الطعام بأقصر مهلة .
الشراب بأقصر مهلة
المطالعة والحب بأقصر مهلة .
الانطلاق للسفر بعيدا جدا
التحدث بسرعة وبسرعة جدا
القيام بالوداع بأقصر وقت
الاصغاء والتطلع وقتا اطول
المشاهدة وقتا اطول
التمتع والتذوق مدة اطول .

واخيرا ، ففي قصيدة (رجيو) ١٩٦٩ نشاهد نوعا مـن التكريس الحاسم في هذا الموضوع للجسد والجنس . هذه القصيدة هي بلا ريـب المحاولة الاولى في الشعر العالمي للدلالة على فيض كنه وفعالية اعضـاء جسدنا التي هي اكثر حشمة وشهرة ـ بالنسبة للادب علـى الاقـل ـ الاكثر حياء .

ان روجوفيتش يختار في الواقع نقطة تجمع مايبدو مناقضا: الطبيعة والتاريخ ، الانساني ذاك الذي يبقى بلا حركة في الفضاء والذي ينتشر في الزمان ، وهناك عنصر ثالث سوف يمتزج أيضا مع العنصر الانسـاني والحيواني الا وهو :

العنصر الالهي ، فالجنس يبدو هكذا كشحنة متفجرة لقوة هائلة مبعثرة حول الانسان وفي داخله .

ومسرحية (ابنتي الصغيرة) ـ فهمت أولا كسيناريو ، ثم في عام ١٩٦٦ ـ نشرت على أنها قصة لتكون في النهاية في عام ١٩٦٨ مقتبسة للمسرح ـ تمثل بين اخواتها مثالا للفعل التدميري لهذه القوة !

مستخدم شجاع من الاقليم يجهد لتعليم ابنته وفق المبادىء الحميدة القديمة . لكن هذه الابنة الصغيرة تذهب لتقوم بدراستها في العاصمة وهناك تقع فريسة هذه القوة الشريرة . فتتعاطى الدعارة وتنتهي بموت مأساوي .

ان الوسواس الجنسي الملامس للانحراف هو موضوع ملهاة يعود تاريخها الى عام ١٩٦٣ (عجوز صغير مضحك) والتي هي ليست سوى (مونولوج) الشخص الرئيس المعلن أمام المحكمة التي تقاضيه للاخلال بالآداب العامة .

وفي الملهاة ـ غير الممسرحة من فصل واحد ـ بعنوان (القرار المعلق) ١٩٤٦ والتي من جهة أخرى ليست اكثر من عرض تجريبي ـ كما تحدده مقدمة المؤلف ـ للمسرح الجديد ـ هذا الافتتان بالجنس يتدخل في غير مايجب مباشرة في فن المسرحة وفن الشعرية لهذه الملهاة :

فالحدث يجري ـ ان كان بامكاننا الكلام عن الحدث وسياقه ـ أمام باب مغلق حيث يجري خلفه فعل شهواني . هذا الفصل يمارس تأثيرا شبه جاذب على شخوص المسرحية كافة وهنا الجو المحموم هو من نوع النوم المغناطيسي الجماعي الذي أفرزه الموقف خلف الباب المغلق يشكل محور بناء المسرحية (دون أن نتكلم عن ملابسات العنوان) .

ـ ✻ ـ ديموقراطية وضد الفردية :

لقد نوهنا سابقا عن « ديموقراطية » روجوفيتش . انها واحد من أكثر الخطوط المميزة لهذا الشعر . لكن قبل ان نسترسل في ذلك ربما ينبغي علينا أن نحدد الذي نفهمه من كلمة « ديموقراطية » في الشعر .

ففي حالة كحالة « روجوفيتش » يقصد بلا شك ابداع « بطل مشترك بدلا من النموذج المتداول عاليا حتى الآن « البطل الفردي » .

ان الوسط الذي كان الشاعر قد قضى فيه سنوات حياته الاولى كان كما لاحظنا وسطا رماديا وعلى نمط واحد ، جماعة من المستخدمين الصغار ، بورجوازية صغيرة ، مدينة صغيرة بروليتارية من الاقليم .

انه لمن العبث ان نبحث فيه عن ابطال أو عن أفعال عظيمة بطولية. فلا يوجد سوى اغلبية غير متميزة ، ملطخة بالزفت والدبق والحوادث اليومية الصغيرة .

وبعد الحرب حدثت تطورات قوية في نشر الديموقراطية تسعى الى خلق اشكال جديدة من الثقافة الجماهيرية ، الى بساطتها،ومجانستها، وعالميتها .

ان نتاج روجوفيتش يعكس مختلف حالات هذه التطورات . قبل كل شيء وصلت « أناه » الشعرية الى الذوبان تقريبا ذوبانا كليا مع الجماعة فصارت على هذا النحو مجهولة .

ان بطل (الملف) الرئيس ـ وهي مسرحية أكسبت الشاعر نجاحا واسعا على المسارح البولونية والاجنبية ، لايوجد فيها شخصية متميزة. وليس لها زمن ، ولا مهنة ولا حتى اسم ،او بالاحرى انها تتغير باستمرار.

انه « أحدهم » ذاك الذي يعيش بشدة كل هذه الاحداث وكل هذه الظواهر المذكورة اعلاه : الحرب ، الاحتلال ، اللامبالاة بعد الحرب . الانانية .

والاستقرار الضئيل الخ ... لكنه يحياها بطريقة لاشخصية ، اذا صح القول ، مثل انسان آلي يسجل سيولة الزمن والتاريخ الذي يجري عبر نفسه . ان مشاعره مثل أحاسيسه ليست فردية ، انها مشاعر وأحاسيس مشتركة وجماعية ، ان البطل الشعري عند روجوفيتش لايتميز عن الطائفة . انه كالآخرين ، انه واحد منهم ، يفكر ، يحس ، يتكلم كفرد واحد من المجموع . مثل رجل من الشعب ، كل مشارك في الجمهور ، ومن جهة أخرى على جانب من الغموض في نظر الطبقة .

نستطيع أن نقول ان مختلف آثار روجوفيتش(وخصوصا مايتضمن مسرحه أو أعماله النثرية) ليس لها عدة أبطال مختلفين ، ولكنه دوما الشخص نفسه الذي نرجع اليه ، سواء والد (ابنتي الصغيرة) أو (العجوز الصغير المضحك) أو مستخدم الاقليم العجوز المتقاعد أيضا الذي ينفذ رحلة الى روما في القصة الطويلة (الموت في مظاهر قديمة) ١٩٧٠ .

من هنا تفضيل الشاعر للضعفاء ، والمعاقين ، والمحرومين . من هنا هذه الرقة المشار اليها آنفا ، والتي كرسها للاطفال والناس العاجزين، كهذا العجوز الاسكافي في قصيدة (القباقيب) المهداة الى(تاديه ماكوفسكي) في ديوانه (قصيدة مفتوحة) ١٩٥٥ ـ ١٩٥٧ والتي جاء فيها :

ملتصقا بكرسيه
مثل الدبق على السنديانة
ماذا تحت الكرسي ؟؟
هل هذه زجاجة ؟؟
هل هذا ملاك صغير :
ذاك الذي يمد عنقه
انه يبتلع جرعة .
فتبدأ القباقيب تنطنط

يبتلع جرعة ثانية
فتقرع القباقيب الباب
وبعد الجرعة الثالثة
يمتليء الحانوت ،
بالعصافير والاطفال .

ان مثال ماكوفسكي مثال متميز ، لان فن الرسم عند هذا الفنان بحق بسمته الخشنة والخرقاء ، بكل عالمه الساذج والمثير عالم عرائس الاطفال ، شبيه بشكل مدهش ، بعالم روجوفيتش الشعري . نجده فيه كمن يغوص في أعمق أعماق الخيال الشعبي ، وفي منابع الشعور المشتركة والعالمية ، والمجهولة ، حيث تظهر الشخوص كافة تحت شكل عفاريت أو دمى . والتلميحات الى فن الرسم عند « بروغول » أو « بوش »مألوفة أيضا في شعر روجوفيتش تلك التي تنقلنا الى قلب حقيقة كثيرة التشابه انه عالم فنادق الريف ، والطرقات الكبيرة والاحتفالات الشعبية حيث نتواجد جماعيا وليس فرديا .حيث جميع المشاكل :

ـ الحياة ، والموت ، الزواج والمآتم ، العيد والحداد ، تعيش جماعيا وسوية .

نراه في قصيدة (الابن الضال) المكتوبة على حاشية لوحة للفنان (هيرونوموس بوش) ـ ١٩٥٥ ـ :

انني مثل حجر
ملقى في الماء العميق
انني في اقصى الاعماق
انني . . . .
كانني لم اكن .

وجاء في أعلى اللوحة قليلا :

لا أحد عرفني
لا أحد حزرني
بقسماتي المشوشة
ان هذا الفلاح ،
خلف نافذة الفندق
الذي يدير ظهره
هو صديقي.

ان حالة مشابهة ـ سهلة الفهم في أيامنا هذه . في عصر الهجرات الاجتماعية الكبيرة ستجدد غالبا اكثر فأكثر الحركة الفردية ـ هي قطعا حالة جديدة واصيلة في الشعر القومي البولوني . ان هذه الرتابة ، هذا التستر، وجعل البطل رفيقا بين عامة الناس الذي نشاهده مثلا في ديوانه ذي العنوان المعبر (صوت مجهول) ١٩٦١ ، يؤلف في الواقع نوعا من الحرب الكلامية مع المفهوم الرومانسي للبطل الذي وجد تعبيره الاكثر كمالا في (الارتجال الكبير) المشهور ، القسم الثالث من (الاسلاف) للشاعر البولوني آدم ميسكيفتش ، مفهوم الشاعر المتعجرف المنفرد الذي يؤلف عالما في ذاته ، معارضا نداً لند ، بطبيعة الحال . للعالم الخارجي .

وزيادة على ذلك يكون هذا تاكيدا لمعارضة روجوفيتش الرومانسية ـ التي سبق ان ألمحنا اليها في مقدمة هذه الدراسة.

ان جميع عناصر شعر روجوفيتش التي عددنا أعلاه تعاكس الى حد ما ـ حتى ولو لم يكن مباشرة ـ موقف العالم الحديث.

وقد شاهدنا في هذه السنوات الاخيرة تحولات جوهرية ، ما لقلة من الجماهير في جميع أنحاء العالم بدأت تتكلم وأحيانا تستلم السلطة.

وبدات الشعوب المستعمرة (بفتح الراء) تستيقظ شيئا فشيئا وكانت غارقة حتى الآن في البؤس والجهل وتظهر دول جديدة فمن جهة أحدثت الانطلاقة التقنية والمكتشفات العلمية زيادة ثابتة في مستوى الحياة وافراطا في الاستهلاك ، ومن جهة اخرى اتقان طرق القهر والعنف وتفاقم التهديد المعلق على البشرية تحت شكل الابادة الذرية .

ففي بولونيا يضاف الى ذلك الثورة التي احدثتها المحاولة العملاقة لتحويل ـ في اطار نظام اشتراكي ـ بلد رجعي ، فقير ، زراعي في غالبيته ، الى مجتمع مصنع بقوة وحديث ـ وبمنطق لاحق لهذه الثورة ـ تحويل سكان الريف والاقليم بتربيتهم البطيئة والصعبة والذين لايزالون يعيشون في ظل آراء عصر آخر الى مواطنين مثقفين واعين لمستقبل المنظومة الاشتراكية .

كل هذا التشعب والمشاكل نجده في آثار روجوفيتش ، نحس فيه على نحو باهر بالاستيلاء على الشعور بالخطر وفقدان توازن الإنسان الحديث ، المحرض بهذا التسارع المباغت والطارئ للتاريخ . فينتج عن ذلك ، التمرد والمرارة واليأس والسخرية ، وكذلك نوع من التحريض ، رعشة لذة ، الدوار الذي نعاني مثلا ونحن ندور على أحصنة خشبية (الباعث الترويضي غالبا ما يتضح في شعر روجوفيتش ويمكننا ان ندرك بسهولة ـ في هذه الدوامة من الاحاسيس الدائرة والمتبدلة باستمرار كما في آلة المشكال (الكاليدوسكوب)* ـ ان القلب يبدأ نيدق بايقاع سريع أكثر فأكثر . بالرغم من جميع الوجوه المستعارة (المظاهر)، وجميع الاوضاع واستياءات الشاعر فان ضربات القلب هذه ، التي تنم عن حب الانسان ، تستمر في العمل لسماعها :

(*) الكاليدوسكوب آلة انبوبية تحتوي على مرايا مركزة بحيث ان الاشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها في الانبوب تتحرك فتولد رسوما مختلفة الاشكال والالوان .

كم أنا سعيد معك
فقلبي يدق
افكر بأن الانسان
لاقلب لــه .

لنقرأ في قصيدة (كم انا سعيد) من ديوان (القفاز الاحمر) ١٩٤٨ وفي قصيدته (الجواب) في ديوانه (خمس قصائد) ١٩٥٠. في الحاشية هذه الكلمة للشاعر الالماني غوته .

« كوني انسانة معينة وجيدة يا أديل .! »**

والشاعر سيقول بصراحة :

في البيوت المشرقة بالرجال
الذين أحب
والذين كنت قد وهبتهم عيني .
وفمي ،
ويدي .
واستعدتها ثانية
لان كل واحد منا ،
بحاجة لكي يلامس اليد المغيثة
للرجل الآخر .
وكل واحد منا يبكي في الليل .

ان شعر روجوفيتش يشهد بموقف الانسان الحديث الذي وجد نفسه في ملتقى عصرين وخاضعا في هذا العمل الى ضغط قوتين يمكننا القول انهما متعارضتان من جهة نهاية العالم القديم ، ومن الجهة الاخرى

(**) كلمة غوته هذه وردت في النصين البولوني والفرنسي باللغة الالمانية .

ولادة العالم الجديد وكلاهما محرك أيضا . وقليل الوضوح وملتبس نشاهده بصورة افضل في مكان آخر في الموقف الحالي لأوروبا هذا الموقف بدقة - ملخصا في نوع ما فكر روجوفيتش الفلسفي - يتجلى بشكل مدهش في مسرحيته (المراة العجوز الحنون) ١٩٧٠ .

فوق ركام من الفضلات ، كومة من الاقذار خلفتها الاجيال السابقة تلد حياة جديدة . انها لما تلد بعد بل بالكاد تبزغ ، وهي لما تبزغ بعد بل تحلم بالبزوغ . فعالم أوروبا القديمة ، الضعيفة ، المسحوقة ، المليئة بندوب الجراح التي اصابتها من الشرق حتى الغرب ومن الغرب حتى الشرق جراء جنازير العربات الثقيلة ، والجرارات الثقيلة ، والبذارات التي تئن من الالم - نحلم ايضا بأن يرفعها الثور . وان تكون خصبة ، وتحلم بالولادة . أوروبا القديمة الفاسدة تعود تأبدء من جديد انطلاقا من البيضة ، بتفاؤل جامح لتبدع حياة جديدة .

ان صورة « الولادة فوق ركام من الاقذار » هي صورة مميزة للديالكتيك الروجوفيتشي التي نلاحظها في جميع نتاجه الشعري .

يمتد هذا النتاج بين طرفين : من جهة ارادة الاندماج بعمق بكل تطورات العالم الجديد في التنظيم ومن جهة أخرى الرغبة بقهره وذلك بالتحرر منه والتحرر من الذات .

ان المشكلة الاساسية والنزاع الكبير لعصرنا هو هناك : بين الاندماج الاشتراكي والحرية الفردية .

ان نتاج تاديوش روجوفيتش يشكل صورة شعرية لهذه المشكلة وهذا النزاع وهذه نفسها تشكل صورة حقيقية لعصرنا الذي ، بتملصه من روابط الاستقرار الادنى يريد التوصل الى الاستقرار الاكبر الحقيقي .

ان ديالكتيك المتناقضات . المميز جدا لموقف روجوفيتش الفلسفي يصير أكثر حدة وأكثر وضوحا في المرحلة الاخيرة من نتاجه ،والتي كرس الجانب الاكبر منها للمسرح.

في هذا النوع : الذي يكون النزاع الدرامي فيه هو الاساسي،يتضح ديالكتيك المتناقضات ببريق خاص . وهناك أيضا ، وبالصورة الاكثر بينة أن من المذهل ان بمقدور روجوفيتش ابداء خط جوهري لشعريته : ألا وهو التمرد ضد جمود العالم .

ان العنصر الاول الاساسي لهذا التمرد موجه ضد البنية التقليدية للمسرح وهذا كان واضحا في السابق في الآثار المسرحية الاولى لروجوفيتش كمسرحية (الملف) او (الفصل المقطوع) . وهذا يتوقف الآن بكل بساطة على مبدأ المبدع .

والعنصر الثاني لهذا التمرد هو في فن المسرح الروجوفيتشي الذي ظهر آنفا في قصائده كما في قصصه . ويمكن ان يسمى بدافع الكشف عن الذات . نزع روجوفيتش منه جميع صفات الكهنوت التي يلبسه اياها الرومانسيون والرمزيون بطيبة خاطر أزياء غريبة مع جميع الطقوس الدينية وما يتعلق بها من :

تماثيل وزخرفات ومتاحف « على شرف ال . . . » .

ان البعد النقدي لهذه المسرحية يمكن ان يظهر ضيقا طفيفا بتحديد حرفة واحدة خاصة .

ولكن المقصود (الجزء من اجل الكل) صورة مستخدمة غالبا جدا في الشعر الروجوفتشي .

في الواقع ان روجوفيتش يحتج بهذه الطريقة ضد اكاذيب الثقافة المعاصرة حيث، تقنع بأفكار مبتذلة جميع مظاهر الحياة الصحيحة ، حيث

كان قد بدل التحليل المادي بادارة دينية . انه معذب ، لكنه معذب غير خال من الخبث يحرك بوضوح جميع مانستطيع تسميته بالجانب الحيواني من الانسان (من هنا العنوان البليغ للمسرحية) لكي نوازن نوعا ما مثاليتها الملائكية .

ان هذا هو موضوع ند أكثر مما هو موضوع مطروق ، وعلى صعيد آخر وبمستوى أكثر رفعة فان مسرحية (الى الخندق) ١٩٧٢ هي مشاهد من الحياة اليومية المفرزة من الانصار الذين يقاتلون في الغابات ضد الهتلريين يمثلون هذه الحياة بطريقة قلما تتوافق مع المشاريع الخيرية التنموية الكتب المدرسية .

وهناك أيضا تناقضات في آثار روجوفيتش كثيرا ما تستلفت النظر مرارا وتظهر في كلمات : ـ خشونة ـ غنائية ـ أصالة ـ رمز .

باللغة عامية ، والمواقف الموصوفة مرتبطة ، بالحاجات الأولية للاشخاص بما فيها الحاجات الفيزيولوجية . لكن أكثر المواقف تصبح طبيعية واكثر الاحداث قاسية (نصير مختل) واحمق أعدم رميا بالرصاص لاغتصابه أمرأة مسنة بالاضافة الى انه يزيد الاهمية المجازية للعامة .

ان مسرحية (زواج أبيض) ١٩٧٣ تطرح فرضية عزيزة على روجوفيتش . وقد عرضها أكثر من مرة في شعره لمعرفة ماهو الجسد البشري في بيولوجيته وفي فيزيولوجيته ، ماالك حقيقة الانسان .

وبكل تفاخر يبحث الشاعر فيه مشاكل الجنس.

ان جميع شخوص هذه الهزلية قد تغلبت ـ تحت اشكال مختلفة ـ على جاذبيتها . وبصورة خاصة بطلتيها الشابتين . هذه التعرية (حتى اللفظية) هي أيضا شكل من أشكال الاحتجاج . احتجاج ضد كل بنية

الحضارة المعاصرة ، القائمة على الاتفاق والكذب والتي تزيف وتمنع التدفق الطبيعي للحياة .

ان مسرحية (زواج أبيض) تهدف الى تطهير المياه الموحلة لنهر الحياة : وذلك بالرجوع حتى الى منابعها البيولوجية وبداياتها الخنثوية.

ان كره الكذب والانتهازية مرتبط دوما بالطموح الى النقاء المطلق لتناقضهما آنفا . ان جميع قصائد روجوفيتش الاولى تشهد بهذا البحث الحميم عن شخص او اي شيء يستطيع تجسيد أسطورة الكمال الاخلاقي.

وفي مسرحية (رحيل الفقير المدقع) المقتبسة عن قصة لكافكا هذا النموذج ينفذ بشكل مجازي ورمزي . فهاهو ذا رجل مفتون ومغرم بفكرة التضحية ونكران الذات وبذل النفس.

فمن أجل ان يهبها أقصى درجات الفعالية الادبية اختار روجوفيتش الشخص الذي تخيله كافكا . فحقق بذلك محاولة تسخير الجسد فمجده حتى ذلك بشيء من الخبث . محاولة لقهره ربما في واحدة من خصائصه الجوهرية الا وهي : إشباع الجوع .

يوجد بين هذه المحاولة شيء من الجهد البطولي للشخوص أمثال : الامير كونستان مثلا ، لكنه مبين ـ بطريقة تميز بها روجوفيتش ـ في الاسلوب الرديء . وفي المنظور التهكمي البشع.

ولكن رغم هذا ـ وربما حتى من اجل هذا ـ تشكل هذه المحاولة آخر برهان على ان جميع ابداع روجوفيتش مسكون بهاجس انقاذ الانسان بكل بساطة من الوقوع بين المتناقضين : الخير والشر ...!

* * *

الى الزملاء الكرام :

تود مجلة الآداب الاجنبية أن تذكر الاخوة والاخـوات المترجمين والمترجمات الكـرام أن المجلة تعتذر عن نشر أي نص مترجم غير مرفق بالنص الاصلي . ويرجى كتابة اسم وعنوان المترجم كاملا مع الشكر .

هيئة التحرير

المسرحيّة

حياتي ، سيرة ذاتية

بقلم فاسيلي بيلوف ـ ت د . ممدوح ابو الوي

مسرح

في العراء .. أمام الباب

مسرحية لايريد ان يقدمها اي مسرح ولا يريد ان يشاهدها اي جمهور

بقلم فولفجانج بورشيرت . ت ـ حسين الادلبي

«حياتي» سيرة ذاتية

بقلم : فاسيلي بيلوف
ت : الدكتور ممدوح أبو الوي

ولدت في لينينغراد في حي جزيرة فاسيلي ، في شهر نيسان وفي اليوم الاخير منه في عام ١٩٣٢ ، كان بيتنا في الشارع الثالث من حي جزيرة فاسيلي وبعد ذلك أعطونا بيتاً آخر فانتقلنا الى حي بوابات نارفسكي .

اتذكر بصورة جيدة والدي . كان والدي طويل القامة،مرحا وكان يعمل في مصنع كيروف قفالا ، وفي كل مرة عندما يحتفظ به للوردية الثانية كنت لا أستطيع ان انام ، اتذكر بأن امي كانت تشتمني عندما كنت ابكي، ولكنني ابداً لا أريد ان استسلم للنوم . كان والدي يرجع الى البيت مرتديا بدلة العمل وكنت احاول النوم ، عندما كان يغير ملابسه ويغتسل في الحمام ، وفي الصباح كنت استيقظ مبكرا وامشي على رؤوس اصابعي بجانب سريره ، لم تكن امي تسمح لي أو لأخي بافليك باثارة الضجة .

(*) قصة لروائي روسي معاصر ، حاز على جائزة الدولة في الاتحاد السوفييتي .

كانت والدتي تحمل الشهادة الثانوية. وكانت تنوي ان تجد لنفسها عملا ، ولكن عندما ولد أخي فيتيا اضطرت للبقاء في البيت . بالحقيقة كان لدينا أثاث بيت كامل ، كنا نشتري كل شهر غرضا ما . ولكنني آنذاك لم اكن أفكر بهذه الاشياء فقط كنت استمع الى الاحاديث .

على مايبدو ان هذا الزمن كان أجمل الازمنة في حياة أسرتنا . كنا نسافر كثيرا الى بيترغوف والى غاتشينو ، ونذهب لزيارة خالتي نينا ولكن هنا بدأت الحرب .

كان ذلك صيفا ، وكان عمري آنذاك تسع سنوات ، كنت سأدرس في الخريف في الصف الثاني. في احدى المرات استيقظت صباحا بسبب هدوء ما غير مريـح . جلس والدي وراء الطاولة يتفقـد وثائقه . كان بافليـك وفيتيا الصغير يغطـون في النوم ، اما أمي فجلست مقـابـل والدي وبكت .

أعلن في اليوم التالي عن التعبئة العامة .. ذهب والدي الى شعبة التجنيد ومعه كيس البحار وكأس وملعقة ومنشفة . ودعناه جميعا الـى عند الترومواي . أتذكر كيف قبلنا والدي جميعا ، قبل أولاده الثلاثـة، وبعد ذلك ضم والدتي وقـال ! « لابأس ياكلافا ، هكـذا كانوا يسمون والدتي. لابأس ياكلافا اعرفي بأن الحرب ستكون قصيرة شهر او شهران، وستنتهي الحرب ، وسأعود ، وسنكون كلنا معا من جديد » .

حدثتني أمي اكثر من مرة ان والدي قبل ذهابه الى الجبهة رجـع الى البيت مرة واحدة مرتديا بدلة عسكرية وكان برتبة ملازم ، ولكن تلك الزيارة كانت في الليل ولم أره بعد ذلك ، وبعد مرور شهر استلمنا تبليغا انه فقد وان وضعه مجهول ، في اليوم نفسه كان أول هجوم جوي كبير على لينينغراد . بهذا يمكن القول ، انتهت طفولتي السعيدة . كانت امي تبكي كل يوم على والدي . كنا نستلم المواد التموينية كلها بالبطاقات التموينية.

انتقلت الينا خالتي نينا ، فهي متزوجة . في الاول من أيلول اخذتني خالتي الى المدرسة ، الى الصف الثاني . وبعد انتهاء اليوم الاول المدرسي هرعت الى البيت لوحدي ، ولكن خالتي نينا أصبحت ترافقني يوميا الى المدرسة . وكانت والدتي تعمل ليلا مناوبة في مشفى عسكري ، وتبقى نهاراً مع فيتيا وبافليك في البيت ، وأما خالتي نينا فكانت ترافقني الى المدرسة . وفي احدى المرات عندما أخذتني خالتي الى المدرسة،وما كدنا نقطع حارتي حتى أعلن عن انذار جوي.أتذكر انه كان في منتصف الشارع ترومواي فارغ من الركاب . كان في داخله شيء ما يعمل ، ولم يكن به سائق أو ركاب . اختبأ الجميع . أخذتني خالتي نينا بين ذراعيها الى الملجأ ، ووقعت مقلمتي من محفظتي ، ولذلك بكيت ، فكان ضياع القلم والممحاة يضايقني ولقد استطاعت خالتي أخذ المقلمة ، ودفعتني الى القبو الذي يصل اليه درج واطيء . وعاندتها فلم أرغب في النزول الى القبو ، لان الهدوء كان مخيما في كل مكان ، ولم يكن هناك قذف قنابل فقط أعلنوا بالراديو ، اكثر من مرة ، ان على الجميع الهرب الى الملاجيء . كانت عندي رغبة في رؤية الطائرات الالمانية . واعتقدت انها أبدا غير مخيفة ، واردت الركض الى الاعلى عبر الدرج ، ولكن خالتي نينا أمسكت يدي بشدة . واتذكر ان عددا كبيرا من الناس كان موجودا في القبو . وتحدث الكثير منهم . وفجأة اهتز كل شيء بقوة ، وانفتحت الابواب . وبعد ذلك دوى صوت عال لدرجة أنني أخذت أزعق ، لا اذكر غير ذلك شيئا . اتذكر فقط أنني عندما صحوت كان القبو معتما ، وكان الناس يصرخون ، يطلق كل واحد صرخة ، تختلف عن الاخرى . وبسبب الغبار لم يكن هواء نستنشقه . ضمتني خالتي نينا الى صدرها . واحتضنت المحفظة التي كانت فيها المقلمة وكتاب القراءة .

عندما صعدنا الى الاعلى رأينا الترومباي نفسه ، وفيه الركاب والسائق . عاد كل شيء الى وضعه السابق . ولكن عندما وصلنا الى المدرسة رأينا أن المدرسة لم تعد موجودة في المكان الذي كانت قائمة فيه. تطاير الدخان من كومة الآجر الصغيرة ، ومن التراب ومن الآجر المطفأ ، وتهدم البيت المجاور للمدرسة ، وهرع رجال الاطفاء والمتطوعون ،ووقفت سيارة ذات صندوق سماوي اللون في مكان قريب ، ونقلوا اليها شيئا ما مخفيا . تأففت خالتي نينا ، وأخذتني الى البيت . ومنذ ذلك اليوم لم اذهب الى المدرسة . وفي الشتاء توقفت التدفئة المركزية عن العمل . وألبستني خالتي نينا الثياب كلها ، التي كانت موجودة في الخزانة . اصيب أخي الصغير فيتيا بالتهاب الرئتين . ذهبت والدتي الى الطبيبة التي اعطت والدتي قنينة دواء فيها بعض القطرات وأوصت بأن يعطى الدواء لفيتيا مساء وصباحا. ومع هذا فان درجة حرارة فينيا لم تنخفض.

مات فيتيا . ولم افهم آنذاك ما معنى أنه مات وسألت أكثر من مرة . لماذا لايتكلم فيتيا . بكت كثيرا والدتي . لفعت خالتي نينا أخي فيتيا بالشرشف ، ووضعته في الحقيبة ، وسافرت في الترومباي الى مكان ما ، ورجعت الى البيت ولكن بدون الحقيبة ، واعطتني ، كما أعطت بافليك كعكة : «هذه لك ياتانيشكا ، قالت الخالة ـ كلي وتذكري فيتيا» وقد حافظت فترة طويلة على هذه الكعكة .

حصلنا سابقا على المواد الغذائية الضرورية بالبطاقات التموينية ، أما الآن فلم يعطوا تقريبا أي شيء بهذه البطاقات . كنا نشعر برغبة كبيرة في تناول الطعام ، الذي لم يكن متوفرا ، وكنا ، أنا وأخي بافليك، نرتدي في البيت المعطف ، والطاقية الشتوية، ونلعب على الارض ، قرب المدفأة، وهي مدفأة قديمة ، نظفتها الخالة نينا ، وازالت دهانها ، وصنعت منها موقدا . وكسرنا السياج الخشبي للبيت ، وجعلنا منه حطبا للموقدة ،

ولكن لسبب ما ، كان الدفء قليلا ، والدخان كثيرا . ووجدت الخالة نينا نافذة صغيرة في الغرفة المجاورة ، وفتحتها ، فتخلصنا من الدخان. وحصلت الخالة نينا على نصف كيس من البطاطا المتجمدة ، وطبخنا البطاطا على الموقدة .

احتطنا على كمية من الماء في برميل مصنوع من خشب البلوط، لان الماء كان نادرا ما يصلنا ، وحصلت الخالة نينا على برميل الماء من مكان ما ، ودحرجته الى البيت .

وفهمت من حديثها مع أمي ان الحصار الالماني للينينغراد سيقضى عليه قريبا ، وسيبدأ هجومنا الكبير قريباً . واعتدت أنا وبافليك على القصف الجوي الالماني وعلى الهرب الى الملجأ وكنا نسبق الخالة نينا ، لانها لاتستطيع الركض بسبب تورم رجليها ، وكانت تشتمنا ، وكنا نعرف انها تشتم بسبب المحبة ، ولذلك لم نتأثر في احدى المرات ، في الخريف، مضى يومان ، لم نذق خلالهما الطعام ، عادت ماما الى البيت من المناوبة، وما أن وطئت عتبة البيت ، حتى صرخت : « أين هي ؟ هل ذهبت ثانية الى الكنيسة ؟ ! » .

صمتُ ، وصمت بافليك ، كنا نحب الخالة نينا ونشفق عليها ، ولم نفهم شتم أمي لخالتي . وبعد ذلك أخذت أمي تبكي وسقطت على الفراش ووضعت الوسادة على وجهها . وتقدمت منها الخالة نينا وقالت لها : « ماعلاقتك ياكلافا بذهابي الى الكنيسة ؟ انت لست وصية عليّ ،وارجو الا تقفي بوجهي ، أنا لم اسبب لاحد اية اساءة » .

كانت الخالة نينا تذهب الى الكنيسة مرة في الاسبوع ، وتنقل لنا احاديث الناس . انتشرت اشاعات كثيرة . عرفت الخالة نينا من احد الناس ان قوائم المهجرين تنظم الآن وسيرحل أولاد الجنود وزوجاتهم من لينينغراد قبل الآخرين . وحاولت الخالة كثيرا قناع والدتي بالرحيل

من لينينغراد . رفضت والدتي في البدء ، ولكن فيما بعد ، استطاعت الخالة نينا اقناعها بصعوبة . ولا اعرف كيف استطاعت الخالة نينا تحقيق ذلك وبدات أمي تحاول ترحيلنا ، وذلك بعد عيد ميلادي ، وألبستنا واخذتنا الى الغرفة المجاورة ، وجمعت والدتي وخالتي حقيبتين وحزمتين وبعد ذلك أخذتنا سيارة ما الى منطقة بعيدة ، خارج المدينة ، وهناك رايت حشدا كبيرا من الناس ، ومعهم أيضا حقائب واطفال . في كل مكان كنا نسمع الصراخ والبكاء . وودعتنا الخالة نينا ، التي رفضت رفضا تاما الهجرة . وسمعنا صوت الطائرات ، فهرعنا الى مكان ما ، وكادت احدى السيارات ان تدوسنا ، وانطلقت الصرخات ، وبعد ذلك تبين أن هذه طائراتنا ، وليست طائرات الالمان . واذكر ان جنديا صعد الى سطح أحد العنابر وأخذ يطلق الرصاص من مسدسه في الهواء ، وهتف انه من المعيب على سكان لينينغراد مغادرتها في هذه الظروف ، عليهم العودة فورا ، وركبنا مع بافليك السيارة وعدنا الى لينينغراد ، ونزلنا عند الخالة نينا لان بيتها أبعد من بيتنا عن قذائف الألمان ، وقلما تصل إليه القذائف الالمانية .

لا أستطيع أن أتذكر ، ولا أريد ان اتذكر المصائب التي لاقيناها خلال ذلك الصيف والشتاء ، لانه لن يصدقها أحد . ولا ابالي لذلك . وعندما استطعنا خرق الحصار ، رحلنا مع أمي وبافليك الى فولغدا . وحدث هذا في شهر كانون الثاني في عام ١٩٤٣ . لا اذكر شيئا ، سوى ان ماما لم تستطع المشي على الاقدام ، فحملوها من المقطورة على الحمالة واطعمونا شيئا ما ساخنا بالملعقة .

بقيت الخالة نينا في لينينغراد ، وقررنا أنها ماتت .

* * *

عشت مع امي واخي بافليك في المشفى حتى حلول فصل الربيع . في البداية نزلنا في غرف مختلفة ، وبعد ذلك جمعتنا مديرة المشفى في غرفة واحدة ، وفي تلك الغرفة كانت هناك ست نساء مريضات من المدينة نفسها ، فولغدا ، ومدت الينا يد المساعدة ؛ وشعرنا بالشفقة نحونا من الآخرين ، وبوجه خاص كانت تعطف علينا الخالة بانيا ، التي أجريت لها عملية القرحة في المعدة ، وكانت الوحيدة في الغرفة التي تستطيع السير بنفسها ، وعندما عرفت ، انني صحوت قالت لي : « الآن ستتماثلين للشفاء ياعزيزتي » .

في البداية خفت ، عندما رايت ان امي واخي مستلقيان ، وكأنهما نائمان ، وكان عنق أخي ضعيفاً وكأنه عود كبريت ، وراسه كبيراً ، يكاد لايستطيع حمله ،وتركنا امي في نومها العميق ، واعطتني الخالة بانيا من الخزانة شيئاً ما في ورقة ، وقالت :

« مرت الايام ولم أعطه لأحد ، حافظت عليه » ورأيت أن هذا الشيء هو حبتا جوز .

علمتني الخالة بانيا الحياكة بالصنارة . وتركت لنا مكبين من خيوط الصوف ، رقم اربعين ، وتركت لنا عنوانها ، عندما خرجت من المشفى.

ركض أخي بافليك في الغرفة من زاوية لأخرى ، وكنا لانكاد نستطيع المشي ، عندما ، قرروا نقلنا من المشفى . اعطونا بعض المعونات وقرروا نقلنا الى القرية ، وكانت والدتي ضعيفة لدرجة انها بصعوبة حملت الحقيبة . ارتدينا ملابسنا ، وجلسنا في الممر ، ولا ندري ما العمل وكان المرضى يمرون امامنا ، ويهنئوننا بالخروج من المشفى ، ونجلس ونجلس ، وكأننا نستريح . وقلت لأمي : «ماما ! اطلبي ان ينقلونا على الخيل » وتخاف ماما من ان تطلب ، وتقول : اسكتي ياتانيا ، والا فانهم لن يخرجونا ، ونبقى في المشفى ثانية ، وقفت والدتي وارادت اخذ

الحقيبة ، وكادت أن تسقط على الارض . وجلسنا ثانية ، وعلى مايبدو ان أحدا أخبر مديرة المشفى بامرنا . وهرعت مديرة المشفى وقالت : « مابكم ، أيجوز هذا ؟ لماذا لم تخبرونا ؟ » ، كانت لدى المشفى فرس واحدة ، ينقل عليها شيخ متقدم في السن الماء لا أذكر اسمه . افرغ الماء في المشفى ، واخذ الحقيبة وقال :

« الى أين ياعزيزتي ؟ » .

لم يكن هناك مكان نركب فيه، ومع هذا وضعنا هذا الشيخ الى جانب برميل الماء ، وجلست امي خلف البرميل وثبتنا بالبرميل لكي لانقع وقاد الفرس بالمقود ومشى الى جانبها وهكذا الى أن وصلنا الى محطة القطار ، وحملنا الشيخ من الفرس الى الارض ، وحمل الحقيبة، وقال: « أعذروني ، لاوقت لدي ، يجب أن أترككم » وجلسنا طويلا في محطة القطار . وكانت والدتي خائفة كل الوقت على الحقيبة . ومن الصعب جدا كان الحصول على تذاكر سفر بالقطار . وقف المسافرون اكثر من ثلاثة أيام ، امام شباك التذاكر من أجل الحصول « على تذكرة » .

جلست والدتي على الحقيبة ، وأخذت تبكي ، الى ان تقدم منا شرطي وسأل : « من أنتم ؟) والى أين مسافرون ؟ » وعندما أجبناه ، ذهب ، وعاد بعد فترة وجيزة ــ وسأل : « أتوجد لديكم نقود لشراء التذاكر ؟ » وذكر ثمن التذاكر الى المحطة التي سنسافر اليها . واخذ النقود ، وعاد بعد ساعة تقريبا . ومعه تذكرة واحدة للكبار ، لوالدتي وتذكرتان لي ولأخي ، الصغار . وساعدنا في الوصول الى المقطورة . وفتحت والدتي الحقيبة ، وأخذت ربطة عنق جديدة وجميلة ، كانت لوالدي ، وأرادت ان تقدمها للشرطي ، فرفض الشرطي وقال : « ماذا تفعلين ؟ ، ماذا تفعلين ؟ سافري ، ستحتاجين الى ربطة العنق فيما بعد . » .

وذهب الشرطي . (فيما بعد ، عندما اصبحت كبيرة ، رايت هذا الشرطي في فولغدا ، واردت ان اتقدم منه واعبر عن شكري له ، ولكنني خجلت) ووصلنا مساء الى محطتنا ، وساعدنا المسافرون في حمل الحقيبة من المقطورة . ومن جديد ، نقف في المحطة ، لانعرف ماذا سنعمل تحرك القطار ، وتفرق المسافرون ، وخيم هدوء على المحطة الصغيرة جدا . انها محطة الكلخوز ، الذي يحمل أسم « الفلاح الاحمر » . ولم تعرف أمي أين يقع هذا الكلخوز ، على يمين المحطة أم على شمالها ؟ فقد نتوجه اليه بالاتجاه المعاكس . ولم نعرف كم يبعد عن المحطة؟ كنت أشعر بالعطش واما أخي بافليك فطلب من أمي الطعام . ومرت امامنا امرأة ، كانت تذهب للحصول على الماء ، فسألت من نحن ؟ ومن أين ؟ ، والى أين ؟.

وعرفت أسماءنا . ونقلت الماء الى البيت، ثم عادت الينا . وساعدتنا وقالت اننا بحاجة الى حوذي من الذين ينقلون الى المحطة قشر الصفصاف وقالت ان من الحوذيين من يتوقف عندهم في الدار . وسترسل احدهم إلينا ، عندما يرجعون من كلخوز « انفلاح الاحمر » .

أطعمتنا والدتي . ونمنا على مقعد كبير في محطة القطار . ورحنا نغط في نوم عميق مباشرة . ولا أدري ، كيف صحوت في الليل، فوجدت نفسي في العربة ورايت الفرس تهز ذنبها . وسمعت صرير العربة الكبيرة، التي كانت تنقلنا . أما أخي بافليك فقد كان مايزال نائما وأمي كانت تتحدث مع الفتاة التي كانت تنقلنا . واذكر ان رائحة القطران كانت تفوح من جزمة الفتاة . وكانت الليلة مقمرة ، والبعوض بأعداد كبيرة ، ويلسع بقوة . ووضعت علي والدتي منديلا ، فنمت ثانية ، ولكنني صحوت مرات عديدة .

قطعت الفرس مسافة طويله . وسمعت صرير العربة ، التي كانت تهتز دائما . وهكذا سافرنا طوال الليل . واستفقظت في الصباح بسبب

الشمس . وقطعنا ساقية ، فشربت منها الفرس وفكت الفتاة العربة، وتركت على الفرس فقط السرج ، واخذت ترتاح من طول السفر . ونمت ثانية ، واستيقظت فقط عندما تابعنا السفر . ولأول مرة في حياتي أرى هذه الكمية الكبيرة من الاعشاب ! ومررنا عبر عدد كبير من القرى الكبيرة والصغيرة ، وعبر الغابات الكثيفة والكبيرة . وبعد ذلك عبرنا جسرا ووصلنا الى القرية . توقفت الفتاة واسمها كابا عند أحد البيوت ، وقالت : « هنا ، على مايبدو ستعيشون ، نظفنا أرض البيت في عيد الاول من أيار » .

كان هذا هو كلخوز « الفلاح الاحمر » . انتظرونا هنا منذ فترة طويلة . تركتنا أمي وأعطتنا قطعة خبز ، وذهبت الى القرية المجاورة ، حيث مجلس البلدة . وهرع الينا مباشرة من بيوت متعددة فتيان وفتيات بأعداد كبيرة ، نظروا الينا بصمت ، وجلسوا مدة طويلة ومن ثم انطلقوا دفعة واحدة الى الشارع ، كأنهم اتفقوا امرا بذلك . وبكى اخي بافليك: « لماذا ذهبوا جميعا ؟ » . ولم أعرف لماذا ذهبوا ، وذهبنا الى الشارع. ورأينا الفتاة كابا ، التي نقلتنا ، ولقد أوصت أخاها بالبقاء الى جانبنا ، وعدم ازعاجنا ، ووعدها بذلك . وقادت فرسها الى مكان ما . واقترب منا أخوها وسألنا : « هل انتم مهجرون ؟ » .

وشرعنا نلعب قرب الغدير .

وعادت أمي من مجلس البلدة مساء . وجاء لعندنا اناس كثيرون، وكان عددهم كبيرا لدرجة ، أن المكان ضاق بهم . واحضر كل واحد لنا شيئا ما . أحد الناس احضر الملح في علبة الكبريت . واحضر احد الاهالي كمية من اللفت ، المحضر من العام الماضي . واحضرت احدى الفلاحات قنينة حليب . بكت أمي ولم تعرف كيف تشكرهم .

وسألوا من نحن ؟ ، ومن أين جئنا ؟ ، ومن هم أقرباؤنا ؟ . وكم عمري . وعمر اخي بافليك ؟. وطرحوا أسئلة كثيرة . ومنذ ذلك اليوم زارنا اناس كثيرون . حدثتهم والدتي عن حصار لينينغراد ، واستمعوا اليها .

هكذا بدات حياتنا في القرية . وقالوا لنا ان البيت الذي تسكنه كان خلال فترة طويلة مقفلا ، لان صاحبه رحل من القرية اثناء عملية الاصلاح الزراعي ، ونزع ملكية الاقطاع . بقي كل شيء في البيت على حاله حتى الاواني المنزلية بقيت كاملة ، دون ان يمسها احد .

بدأنا نتماثل للشفاء ، علما ان القرية كانت خالية من الخبز منذ مدة طويلة. كان أهل القرية يأكلون الفضلات والنفايات،أو بعض الحبوب التي يجرشونها بواسطة الجاروشة ، او المطحنة اليدوية . وكان يوجد عند البعض كمية قليلة من البطاطا ومن اللفت من السنة الماضية، وعاش الناس على الثمار البرية ، وعلى الفطور، وعلى الخضار البرية . انتظر الجميع بفارغ الصبر وصول البطاطا الجديدة . كانت كل أسرة تربي على الاقل بقرة واحدة،الآن كثيرة هي الاسر التي لاتوجد لديها بقرة .اشتركت اكثر من اسرة على بقرة واحدة . وسلم الكلخوز معظم الحليب للدولة. ولا أذكر من الذي نصحنا نزرع الشعير .

واستطاعت والدتي حرث أرض الحديقة المحيطة بالبيت ، وزرعتها شعيرا . فأعطت منديلها الجميل للفتاة كابا مقابل كمية من الشعير . خفنا من ضياع تعبنا ومن عدم الحصول على موسم جيد للشعير. وهطلت الامطار ، ونبت الشعير ، وأخذ ينمو بسرعة كبيرة . كنت مع أخي بافليك في كل صباح ، عندما نستيقظ ، نهرع الى الحديقة لكي نلاحظ مدى نمو الشعير ، الذي أخذ يزداد يوما بعد يوم . فرحت والدتي وفرحنا لنمو الشعير . واتخذ مجلس البلدة قرارا بمنحنا اعالة من البطاطا تكفي

لشخصين . وكنا نستلم شهريا ستة كيلو غرامات من الطحين من المحل التجاري . ومع ان كمية الطعام كانت غير كافية ، الا اننا كنا نحسد عليها لان سكان الكلخوز لم يحصلوا على مثلها . حصل على البطاطا فقط الموظفون والمدرسون ، أما عمال الكلخوز فلم يحصلوا على البطاطا . تورمت أرجل الكثير من الناس بسبب سوء التغذية.

قطف السكان زهر البرسيم وجففوه ، ودقوه بالهاون . واضافوا الى هذا الزهر بطاطا مطحونة، وخبزوها، ولكنهم لم يحصلوا على الخبز لان هذا العجين يتفتت بسرعة على الشواية . ولذلك كانوا يأكلونه مباشرة باليد . وبدأت تموت الخيول في الكلخوز بسبب انتشار مرض غامض. كان الفلاحون يسلخون جلد الخيول بعد ذبحها ، ويقطعون الفرس الى قطع كبيرة ويتقاسمونها بالقرعة . كان واحدا من الشيوخ او من المراهقين يدير ظهره ويغطي وجهه بالقبعة ، ويشير شيخ آخر او مراهق آخر الى قطعة معينة من اللحم ويسأل :

« هذه لمن ؟ » فيذكر الشيخ الذي غطى وجهه بالقبعة اسم أحد سكان الكلخوز ، وهكذا يوزعون قطع اللحم ، دون ان يزعل أحد لانها لانها قسمة عادلة .

في الصيف حصدت أمي وساعدتها ، وبعد ذلك أخذنا نقلع الكتان. كان أخي بافليك يجلس على الاعشاب ، أما أنا وامي ونساء كثيرات فكنا نقلع الكتان . تعلمت بسرعة كبيرة جمع حزم الكتان ، واستطعت مع امي خلال شهرين الحصول على اثنتين واربعين نقطة عمل في الكلخوز وهذا شيء كثير . كانت فتاة اسمها كابا تعمل رئيسة اوحدة انتاجية . وهي الفتاة نفسها التي نقلتنا من محطة القطار الى القرية . واقد خصصت كابا لي دفتر عمل وسجلت فيه كل الاعمال التي قمت بها ، وقالت: « انظري الى عدد النقاط المسجلة لك ، انها تقارب عدد النقاط المسجلة لوالدتك » .

كان اخوة كابا يأتون لزيارتنا ، وكنت أسبح معهم في النهر ، ونجمع الثمار البرية في الغابات وربطتنا علاقة صداقة مع أسرة أخرى وهي أسرة سمير نوف .ولكن لقب هذه الاسرة كان فيكلوخا . وفي احدى المرات ارسلتني أمي الى هذه الاسرة لكي أطلب المقص . وقلت لها:

« ياعمتي فيكلوخا،أعطني المقص »قامت واعطتني المقص.ووضعت يديها على شعري وقالت :

« أرجو أن تناديني إما ياعمتي أو ياجدتي ، ولا يجوز أن تخاطبيني بهذا اللقب » .

كانت الجدة ، التي طلبت منها المقص واسمها غوستيا : تعيش وحيدة في بيت صغير . كان عندها خمسة أبناء . استشهد ثلاثة منهم على الجبهة . وبقي اثنان ، وما زالا يقاتلان على الجبهة.

واحد منهما تزوج ، ترك زوجته في البيت ، وذهب الى الجبهة ، واسم زوجته ماريا ، ولكننا كنا نسميها ماتيا . وكان عندها ثلاثة أطفال. ابنتها كانت من عمري . واسمها كاتيا ، كانت الجدة غوستيا تمضي نصف وقتها عند أحفادها . وكثيرا ما كانت تذهب لقطف زهر البرسيم .وتأخذ معها كاتيا . وكلما امتلأت السلة تحاول حشوها من جديد ، وتملأ سلة أخرى . وفي احدى المرات وجدها رئيس الكلخوز في الحقل واراد انتقادها ، فقامت هي بشتمه . لم تجد هذه الاسرة ماتأكله مثلها مثل كل الاسر . بدأت هذه الاسرة ،أي أسرة سميرنوف . بقلع البطاطا وهي مازالت صغيرة جدا . وفي إحدى المرات هرعت الينا كاتيا وطلبت مقصنا مرة ثانية ولم تكن أمي في البيت فقمت وأعطيتها المقص . وبعد ثلاثة أيام نادتني وهمست في أذني وقالت لي عن سبب حاجتها للمقص . وقالت انها ذهبت مع جدتها الى حقل الكلخوز وقطعتا بالمقص سنابل القمح وذلك في الليل . وملأتا في مرة واحدة غربالا من السنابل . فركت

الجدة السنابل ، ونظفتها من القش وجففتها في الموقدة وجرشت القمح بالجاروشة اليدوية . وطبخت البرغل،وكانت الطبخة طيبة . ولكن الجدة لم تستطع ان تملك نفسها فأضافت اليها طحينا من البرسيم الاسود .

اذكر جيدا ذلك اليوم . قبل ذلك بفترة وجيزة أخبر أخو كاتيا الصغير رفاقه الاولاد في الشارع أن جدته طبخت طعاما شهيا من القمح. وبعد مرور يوم واحد داهم رئيس الكلخوز ومعه جابي الضرائب ،ومعلمتان بيت سميرنوف بصورة مفاجئة . وفتشوا البيت بدقة ، دون يعثروا على شيء ، وكادوا ان يخرجوا وهنا أشار أخو كاتيا الصغير باصبعه الى تحت الخزانة حيث كان الغربال موجودا .

فتح رئيس الكلخوز الخزانة ، وجد الغربال وسنابل القمح ومقصنا. وسجلوا مباشرة محضرا بحق الجدة غوستيا وكاتيا . وهنا هرعت من الحقل العمة ماتيا وأخذت تبكي وخافت على ابنتها كاتيا . وقالت بأنها هي التي قصت السنابل بالمقص وليست ابنتها كاتيا . وأخذت العجوز تصرخ وتشتم بصوت عال سمعته القرية كلها . اذكر جيدا . كيف استدعوا العمة ماتيا ، والدة كاتيا الى مجلس البلدة بهدف التحقيق معها ، وبعد ذلك أخذوها الى محكمة المنطقة ، وبعد ذلك لم نرها . واخذوا المقص كدليل على القضية . وهناك ضاع المقص . حكمت المحكمة على والدة كاتيا بالسجن لمدة سنة ونصف السنة . وأما العجوز غوستيا فأخذت حفيدها وحفيدتها كاتيا لعندها ، عاش الاربعة معا اكثر من سنة الى ان عادت العمة كاتيا من السجن.

كان موسم الشعير لدينا جيدا ، وساعدتنا الجدة غوستيا في حصاده بالمنجل ، وجمعنا الشعير على شكل حزم . وجففناه في حمام القرية،وبعد ذلك جمعناه في البيدر،ودرسناه وقمنا بتذريته من أجل فصل الحب عن التبن . وخلال فصل الشتاء بكامله كنا نتناول طعاما مصنوعا من الشعير.

وعندما جاء الربيع أخذت أمي كيسا من البطاطا مقايضة ببدلة والدي ، وزرعنا اربعة أحواض بكاملها بطاطا . وكان هذا في عام ١٩٤٤ ، وأذكر الصيف الاول الذي امضيناه بعد رحيلنا من لينينغراد.

تمركزت في كلخوزنا قطعة عسكرية صغيرة . وكان جنود الجيش الاحمر يحصدون الاعشاب لخيولهم،التي تجر المدفعية . وعاش في قريتنا ملازم أول ، ولم يتواجد في القرية طيلة الاوقات ، وانما جاء لمدة أسبوعين في تلك الفترة التي حصد فيها الجنود الاعشاب للخيل وكنا كثيرا مانهرع لعندهم ، وكان الجنود ينامون في بيت تملكه الدولة ، اما الملازم أول فكان يعيش في شقة . زرتهم مرة بصحبة كاتيا وسمعنا ضجيجا وصخبا واحضرت صاحبة البيت السماور . ورايت شابين ، وهما يركضان الى المحل التجاري من اجل شراء الخمر . وسمح لهما الملازم اول مقابل ذلك بإطلاق النار مرتين من مسدسه . وبعد ذلك ناداني واخذني الى ركن من أركان البيت . كانت أمي هناك ، وكانت تغني اغنية،سمعتها في الماضي كثيرا ، بصوت والدي ، وهي أغنية « الوداع يا أيتها المدينة الجميلة » أجلسني الملازم أول وقدم لي قطعة كبيرة من السكر . ولكنني أخذت ابكي . ورميت السكر على الارض وهربت الى البيت . كنت قلقة وكئيبة . وامضيت المساء بكامله بالبكاء ، وانتظرت والدتي ، التي رجعت الى البيت في وقت متأخر من الليل ، وكنت نائمة دون أن أخلع ملابسي. واستيقظت ، ولكنني لم اتحرك . ووضعت والدتي البطانية علي وذهبت الى غرفة أخرى . وسمعت صوت فتح البوابة ، وصوت اقدام رجل وهو يدخل البيت . كان اخي بافليك يغط في نوم عميق . أما انا فلم استطع الاستسلام النوم . لسبب معين كنت أشعر بالالم والقلق . ولم اتمالك نفسي قفزت على رؤوس أصابعي ، وكانت رائحة الدخان تفوح في الغرفة من سجائر الملازم اول ، الذي كان مستلقيا على سرير أمي وكان يدخن

سيجارته . ولا أذكر ما الذي جرى لي ، كل الذي أعرفه ان والدتي لأول مرة في حياتي ضربتني،واخذتني بالقوة من الغرفة وأخذت بالبكاء،وهربت من البيت الى مكان توضع فيه الحشائش الجافة،وقررت آنذاك ــ الهرب مع اخي بافليك من أمي الى مكان مجهول . فتشوا عني القرية بكاملها ، ولم أخرج من مكاني طيلة الليل والنهار . تذكرت والدي ، وحقدت على هذا الملازم أول . وكنت مستعدة للقيام بأي عمل ضده.ووجدتني مساء العجوز غوستيا واخذتني الى بيتها ــ وقدمت لي الطعام ، وهدأتني وعزتني . ومنذ ذلك اليوم جرت في أعماقي تبدلات كثيرة وشعرت بوجع عميق ، خرق قلبي جرح لادواء له . وأعرف منذ ذلك الصيف المرعب انني لم اصفح عن والدتي . ولم يصلني اي خبر عن والدي المفقود على الجبهة .

عندما احتفلنا بعيد النصر ، كنت في الصف الثالث.

كان الناس كلهم يظنون انه حالما تنتهي الحرب ستنتهي معها كل المشاكل .

ولكن كان عام ١٩٤٦ عام مجاعة . وبدات المجاعة اقوى من سنوات الحرب. كنت أدرس في الصف السادس في مدرسة متوسطة عندما مرضت والدتي . كانت المدرسة تبعد مسافة عشرة كيلو مترات عن القرية . كنا نعيش في المدرسة ، وكنا نذهب الى البيت فقط يوم العطلة الاسبوعية وكانت البطاطا الغذاء الوحيد الذي نحصل عليه تقريبا . ولم يحصل البعض على كمية كافية من البطاطا . ومع هذا فاننا لم نسمع عن حدوث السرقات .

كنت في الصف اكبر الطالبات سنا واكثرهن نموا ولذلك كنت اشعر كل الوقت ببعض الخجل من وضعي هذا ، لانه كان من المفروض ان اكون في الصف الثامن ، بالنسبة لعمري . وجاءت المعلمة مرة

وقالت: « انني اعفيك ياتانيا من حضور الدرس الثاني لان والدتك تنتظرك في المستوصف . » .

وصلت الى المستوصف الذي كان في بناء آخر . ونظرت فرايت الطبيب يفحص والدتي وهي نصف عارية . وكانت عندها درجة حرارتها مرتفعة . والبسوها واعطوها بطانية ، وما كادت تراني حتى وضعت يدها على راسي وقالت : « ادرسي ياتانيا واكتبي واجباتك المنزلية بصورة أفضل » .

واخذتها العمة مانيا الى المشفى وكانت تبعد عن المدرسة مسافة عشرين كيلو مترا . وذهبت معهم الى المشفى . وكانت العمة مانيا تقول لي « اذهبي ياتانيا الى المدرسة . انظري الى البرد » ولكنني بكيت ولم انزل من العربة .

امضت والدتي في المشفى قرابة عشرة أيام وماتت . اخبرت بذلك أثناء درس (علم البنات) وخرجت من المدرسة .

وهكذا أصبحت مع أخي بافليك يتيمين تماما . حرمنا من الادب ومن الام . واخذت العمة مانيا أخي بافليك لعندها . واستطعت انهاء الصف السادس عندما قرروا ارسالنا الى بيت الاطفال . اما أخي بافليك فاحتفظت به العمة مانيا وذهبت الى مجلس البلدة بهذا الخصوص . أما انا فذهبت الى بيت الاطفال في الصيف وبقي أخي بافليك في القرية .

أخذتني الى بيت الاطفال عمة من اللجنة التنفيذية في المنطقة وسلمتني للمديرة . بموجب وصل . تحدثت معي المديرة وامرت إحدى العاملات باجراء اللازم . واخذتني هذه العاملة ، ولا أدري ماذا كانت تريد مني وطلبت مني خلع ملابسي . فترددت لانني خجلت . وطلبت مني قص شعري ، وتقدمت مني ، ومعها المقص . وكانت جدائلي طويلة ، وهربت

الى الباب خائفة ، ولكنه كان موصدا . وقصت جدائلي وبكيت . ولا اذكر كيف حممتني العمة بالماء البارد في الحمام ، وكيف البستني ملابس بيت الاطفال .

كنا نعيش ثماني عشرة فتاة في غرفة واحدة . كان بعضهن اكبر مني سنا ، وتعاطى بعضهن التدخين ، واستعمل الالفاظ القذرة . وكدت افقد عقلي . ولا اعرف كيف أمضيت شهرين . كان الطعام سيئا . وعاش في البناء المجاور الذكور ، وكانوا ينظرون الى نوافذنا مساءا .

انتقل الي مرض الجرب من زميلاتي . ولم أعرف ما العمل وكنت اخجل واتألم ليلا وتعذبت كثيرا . وكنت اكبر الفتيات جسما ولذلك لقبت بألقاب معيبة . بكيت كثيرا وتذكرت القرية واخي بافليك والعمة مانيا والجدة غوستيا .

مرة فقدت احدى الفتيات مرآة ذات شكل دائري ، وظنوا انني سرقتها . تخلصت منهن وذهبت الى غرفة التنظيف ، ومساء بعد العشاء قررت الهرب من بيت الاطفال .

كنت أعرف .. الطريق الى مركز المنطقة واتذكره ... بعد تناول العشاء لم تهجع الفتيات في الغرفة، وكان الضجيج كبيرا. دخلت المربية الى الغرفة وهدأ كل شيء . وعندما خرجت بدأ الضجيج من جديد . هذه تغني واخرى تبكي . وفي النهاية نامت الفتيات . فأخذت من الكومدينا كنزة أمي ، وخرجت بهدوء الى الممر . وكان الباب الخارجي يغلق ليلا بالمفتاح. على مايبدو أن المربية المناوبة ، اما كانت نائمة في الغرفة اللينينية أو لم تكن موجودة نهائيا . ووصلت الى النافذة في نهاية الامر . وكان القسم العلوي من النافذة ، الذي يفتح عادة من اجل التهوية كبيرا وعاليا . وعدت الى غرفة التنظيف ، وأذكر أن خشبة من نافذة الغرفة سقطت وتوجد فتحة تصل الى الشارع ، وحاولت خلع خشبة اخرى وفي هذه الفترة

رايت فتاة اخرى من غرفة اخرى ، تهرب الى غرفة التنظيف فحاولت عدم ملاحظتها . . .

وهربت الفتاة ، وكانت علامات النعاس على جفنيها . وحاولت من جديد خلع الخشبة الاخرى وخلعتها وهربت ولكن بعد ان تمزق فستاني.

كان الليل مقمرا وواضحا .وهربت الى السياج دون تردد ،وتجاوزته دون أن ألاحظ الدم الذي نزف من ركبتي . لم يلاحظ أحد هروبي . ركضت مسافة تزيد عن كيلو مترين بالطريق الذي سلكته في يوم من الايام مع أمي وأخي بافليك بعربة الفتاة كابا.

بزغ الفجر ، وصاح الديك في القرية ، وساق الفلاحون أبقارهم الى المراعي . جلست في بيدر قريب من الطريق واخذني النوم ، اذ دفأتني اشعة الشمس الضعيفة .

ايقظني صهيل الخيل ، واذا برجل مسافر باتجاه قريتنا ، فعندما نظر الي سأل :

« لماذا تجلسين هنا ؟ اركبي اذا كان طريقي هو نفسه طريقك » . فقلت ، انني مسافرة الى المنطقة للحصول على وثيقة . فهز راسه ، وضرب الفرس .

وصلنا الى القرية عند غروب الشمس . وكان هذا الرجل يريد متابعة السفر الى أبعد من القرية . فأطعم فرسه واسقاها من ماء نهر القرية وتابع سفره . أما أنا فذهبت الى الجدة غوستيا عبر الحدائق . كان البيت مغلقا بالقفل . ولا يعيش فيه احد . فزعت وأخذت دقات قلبي تتسارع ، وكدت أن اموت من الخوف . وبعد ذلك توقعت بأن الجدة غوستيا ، على ما يبدو تعيش عند العمة ماتيا . وذهبت الى بيت العمة ماتيا .

كانت الجدة غوستيا تقطع الحطب ، ويساعدها في ذلك بافليك . فهرعت الي عندما رأتني وتنهدت وضمتني ، ولم نستطع النطق ببنت شفة وتفرستني من راسي الى اخمص قدمي ، واخذت تبكي . « آه ياتانيا ، ياقلبي ياطفلتي » .

واخذت ابكي ، ونظر الينا أخي بافليك ، واخذ يختنق من البكاء وضممته الى صدري . كان نحيلا ، وشعرت بأضلاع صدره كلها .

وذهبت في الصباح مع العمة مانيا الى الحقل لحصاد القمح . وكنت خائفة من العودة الى بيت الاطفال . ولكن العمة مانيا لن ترجعني الى بيت الاطفال . اما الجدة غوستيا فلا يخطر ببالها مثل هذه الفكرة . واستطعت خلال نصف شهر جمع خمس وعشرين نقطة .

وعندما عدت في احدى المرات من الحقل سمعت انهم يتحدثون في البيت ، كادت دقات قلبي ان تتوقف . كانت الابواب مفتوحة . وأصغيت فسمعت صوت رئيس مجلس البلدة ، الذي جاء لتنفيذ الامر الذي تبلغه من بيت الأطفال باعادتي اليه،وارسال أخي بافليك الى بيت آخر للاطفال واختبأت في أبعد زاوية فيه ، ولم أخرج ، وذهب رئيس البلدة . ولم تتحدث معي العمة مانيا وكذلك الجدة غوستيا حول هذا الموضوع،عندما عدت مساء الى البيت . وكالعادة ، ذهبت في الصباح لجمع الحشائش، ووضعها على شكل أكوام . استدعاني مجلس البلدة ، فلم اذهب .وجاء رئيس مجلس البلدة وقال انه يريد ارسالي الى بيت الاطفال . . . ولكنني استطعت الحصول على ستين نقطة قبل حلول فصل الخريف ، وسجل رئيس مجلس البلدة اسمي في لوحة أبطال الانتاج . وهكذا عشنا في بيت العمة مانيا ، ولم نذهب الى بيت الاطفال . وفي احد الايام فتحت العمة مانيا الخزانة وقالت : « انظري كل ملابسكم مازالت كما هي ، »ووضعت

على الطاولة بدلة نسائية ، وثلاثة فساتين لأمي ، وطاقية لوالدي،وكفوفا نسائية من الفرو لوالدتي . هذه ثروتنا كلها ، ولم يبق عندي وعند أخي بافليك سواها . لانني اشتريت بالاشياء الاخرى بعض الحاجات.

اخذت بدلة والدتي المصنوعة من الصوف وأعطيتها للعمة مانيا . ولكنها رفضت ان تأخذها . وطلبت منها وباصرار ان تأخذها ، فأخذت تبكي . ورفضت ذلك رفضا قاطعا . وآنذاك اتفقنا على ان أحتفظ لنفسي بالبدلة وهي تأخذ فستان أمي الرمادي المصنوع من الصوف « مابك ؟. قالت العمة مانيا ـ اعتبري نفسك عروسا . كل هذا ستحتاجين اليه ». ورأيت على وجهها الرضى والسعادة . وقاست فستان والدتي . وبعنا الكفوف والطاقية واشترينا بدلا عنها بدلة لأخي بافليك.

واشترت له العمة مانيا جزمة بما تبقى من النقود . واشتروا لي حذاءا . والآن أصبحت الاشياء الضرورية عندي موجودة ، ماعدا المعطف وارتديت في الشتاء فيلد العمة مانيا ، وأنهيت الصف السابع رغم كل الصعوبات .

لن أنسى ، والى الابد هؤلاء الناس . لن أنسى العمة مانيا ، ولن انسى الجدة غوستيا .

اصبح عمري في عام ١٩٤٩ سبعة عشر عاما . وكبر أخي بافليك أيضا ، وانتقل الى الصف الرابع . ولم أذهب الى النزهات القروية . وكانت القرية مليئة بالشباب ، وكان الشباب والفتيات يعيشون على قطع الاشجار .

وفي احدى المرات ، عندما كنا نشرب الشاي من السماوار ،قدمت لي العمة مانيا فنجانا من الشاي ، وقالت « اشربي الشاي ياتانيا واذهبي الى الكنيسة . البسي فستانك واذهبي . لماذا تخجلين . في مثل عمرك يتنزهون ويتنزهون » .

لم أعرف ، كيف واين اخبىء عيني . وتابعت هي قولها ، كأنها تعمدت ذلك : « لاباس فأنت عندنا فتاة جميلة » .

كانت ساحة الكنيسة القديمة مركزا لتجمع الفتيات والشباب . وكان المكان جميلا ، حيث يوجد مرتفع وبحيرة . وكان الشباب والفتيات يتنزهون على طول الطريق ، ويرقصون ويغنون . ورايت من بعيد ،كيف احد الشباب أخذ احدى الفتيات بيدها ، وكأنه بمزح ، وبعد ذلك يمشي معها . وبعد ذلك يذهبان الى شجر الصنوبر ، حيث المكان هادىء،وظننت ان مايحدث مع الفتيات ، لن يحدث معي ابدا ، وظننت انني أسوأ من غيري .

واخذتني العمة مانيا بيدي الى القسم الصيفي من البيت ، حيث توجد الخزانة ، واخذت من الخزانة فستان والدتي ، وحذاء جديدا . وقالت : « اخلعي ملابس بيت الاطفال ! ـ لانني كنت البس دائما الملابس التي اعطوني اياها في بيت الاطفال . ـ فهذه كابا ، ستذهب ، وتأخذك معها . وصرخت لكابا من النافذة ، وكابا هي نفسها التي نقلتنا الى القرية من المحطة ، عندما رحلنا من لينينغراد . وعرجت كابا الينا ، واخذتني معها . وذهبت معها الى ساحة الكنيسة ، حيث كان احد الناس يعزف على الاكورديون .

لم اظن ابدا انني ساكون هكذا سعيدة . وانني سأنسى المي . وفي ذلك الصيف تعلمت الرقص والغناء المحلي. وفي الخريف لم اترك احتفالا او عيدا الا وشاركت به . وفي القرية المجاورة لقريتنا كان يعيش شاب اسمه كوستيا وكنيته زورين . لم يكن جميلا او متميزا عن غيره شاب مثل غيره من الشباب.

وفي احدى المرات نقلنا واياه حزما من الشوفان . كنت اناوله وهو يرتب الحزم . كانت الحزم كبيرة وقصيرة.ويجب أن توضع بصورة جيدة

والا فانها ستقع على الطريق قبل الوصول الى البيدر . ووضعنا حملا كبيرا وحزمناه بالحبل . وسار كوستيا الى جانب العربة ، اما انا فركبت على الحمل . وكانت الطريق وعرة . ولذلك اهتزت العربة . وأخذت الحزم تسقط على الطريق ، اذ ارتخى الحبل. وتوقفت الفرس . وسقطت حزم كثيرة .

وعندما حاولت تثبيت بعضها،أخذ بعضها الآخر يتساقط . فأخذت اقهقه كالمجنونة . وهكذا سقط الحمل كله على كل الجوانب . ووقف كوستيا على جانب الطريق مرتبكا ، لايدري ما العمل . وكانت على وجهه علامات الحزن والكآبة والخوف ، واصبح وجهه مثل وجه اخي بافليك.

كان كوستيا اكبر مني سنا ، وكنت اخشاه . واذكر نظراته الحزينة كل حياتي . وتوقفت القهقهة ، وأخذنا نرتب الحزم ثانية . وكأن شيئا لم يكن. ولكنني منذ ذلك اليوم بدأت أفكر به دائما . واعرف أنه لايتمشى مع أحد . وبالحقيقة لم أنتظر دعوته لي في الاحتفالات الشعبية وفي الاعياد وفي احدى المرات تقدم مني ، وامام الجميع ، واخذني بيدي . في البداية لم نكن نعرف حول أي شيء سنتحدث.

لقد كان خجولا ولطيفا ، لدرجة أنه لم يجرؤ على تقبيلي ، علما بأنه في كل مرة كان يرافقني حتى القرية . وبعد فترة وجيزة كان عليه تأدية الخدمة الالزامية . ووعدته بأنني سأنتظره الى ان ينهي الخدمة الالزامية وآنذاك سنتزوج.

ولكن على مايبدو ، لم يقدّر لنا الحفاظ على سعادتنا. مزقتنا الايام ورمتنا باتجاهات مختلفة .

وصلت في الشتاء طلبات بارسال مواطنين الى معهد متوسط حرفي. وسررت عندما عرفت ان مجلس البلدة يرغب في ارسالي ، لانني كنت اتشوق الى حياة المدينة . وكانت لدي رغبة في متابعة الدراسة . ولكن

ماذا سيحدث لعلاقتي مع كوستيا؟ لم أفكر بصورة جدية في الحياة. وقررت الالتحاق بالمعهد، وجاء كوستيا لوداعي. واتفقنا على المراسلة بشكل دائم. وهكذا انتهت حياتي في القرية. واصبحت شابة بكل مافي هذه الكلمة من معنى. وتراءى لي ان كل شيء في الحياة لطيف ومهم.

لا اريد أن اتذمر من حياتي، مع أن أياما صعبة مرّت عليّ. عرفت الايام الطيبة والايام السوداء. ولم أحص ايها، أكثر عددا. ولكنني كنت أظن ان في الحياة، بشكل عام، الايام الحلوة أكثر من الايام المرة.

تعودت على الحياة في المدرسة الحرفية بشكل سريع. ودرست دراسة جيدة بكل المواد. كان الطعام هنا غير كاف، ومع هذا لايجوز مقارنة كمية الطعام هنا مع كميته في بيت الاطفال. وقدموا لي بدلة عمل وبدلة اخرى مصنوعة من الصوف، ذات شكل جميل.

وتدربت في مجموعة صناعة الورق، تدربنا على آلات صنع الورق وعلى عملية صناعة الورق ومراحلها. كنا نذهب كلنا دفعة واحدة مرة في الاسبوع الى السينما. وأحيانا بعد العشاء كنا نهرب الى حديقة المدينة وكنا نتمتع بمنظر الرقص. في السنة الثانية في المعهد أخذنا ننظم سهرات الرقص في المعهد نفسه. تعرفت على شاب، لا اريد ذكر كنيته. اما اسمه فكان ساشا، وكان يعمل في احدى الشركات. في أحدى المرات ذهبت مع صديقي الى الرقص في حديقة المدينة. ورافقنا أثناء عودتنا العامل الحرفي الذي يعمل في معهدنا واسمه توليا. (نسيت أن اقول انني صادقت توليا منذ فترة طويلة، واتفقنا على العمل معا في مكان واحد بعد التخرج). كان توليا طويل القامة، عريض المنكبين، ولكنه لم يكن شجاعا، على الرغم من أنه تدرب في حلقة الملاكمة.

سرت مع توليا في طريق مظلمة، ورأيت أن ساشا يقف على الطريق مع أحد زملائه. وعندما أردت ان أبتعد عنهما، شعرت كأن احدا وخزني

وقلت « لنسر الى الامام ياتوليا » وسرنا فوقفا بوجهنا . « تعال أريد أن أقول لك كلمتين » ـ قال زميل ساشا لتوليا . وبقي ساشا معي وذهب توليا وزميل ساشا الى وراء الشجيرات وأخذا يتعاركان . وأخذني ساشا بيدي ومشى . والتقيت به مرة في كل اسبوع ، وأما توليا فكنت اراه كل يوم . ولم يعرف توليا عن لقاءاتي مع ساشا . أعجبني توليا كما أعجبني ساشا . ولكن أسباب الاعجاب مختلفة . أحببت توليا حبا قويا . ولكنني كنت أخاف ساشا لدرجة انني كنت أنسى نفسي . ولم يرحم نفسه كما لم يرحمني . ودعاني في احدى المرات الى بيته بمناسبة عيد ميلاده. ولم يكن في البيت أحد سوى عجوز لاتسمع ، وأحضر من الخزانة قنينة خمر حلو ، وقطع الخبز وأحضر بعض المأكولات ، لا أذكر الآن ماذا أحضر . ولاول مرة في حياتي شربت الخمر . وطلب مني باصرار شرب قدح من الخمر فشربت قدحين . فأصبح كل شيء جديدا ، وكأن الامور تبدلت بالنسبة لي . وكان ساشا جريئاً .وأحسست بدوار في راسي من الخمر ومن شيء آخر . وبدأ يقبلني . ولا أذكر كيف حدث ماحدث . وبعد ذلك قرفت كل شيء . وذرفت دموعا كثيرة وهربت . ولكن بعد اسبوع رأيت ساشا وأخذني الى البيت . وكان يتقن ويعرف كل شيء . وأقنعني الا أخاف شيئا .

خلال كل هذه الفترة كنت ألتقي توليا بالطيب والارتياح . ولكنه لم يعرف شيئا عن وضعي .

وفجأة اختفى ساشا . ولم أعد أراه . ورأيته بالصدفة مع فتاة أخرى . ومر بجانبي وتظاهر بانه لايعرفني . وكدت أن أجرها من شعرها وبعد ذلك مرت علي أيام ثلاثة ، لا أعرف أصعب منها ، وهنا بدأت الامتحانات .

تزوجت من توليا بعد سنة ونصف السنة في الاورال حيث أرسلونا للعمل هناك ، وكان المعمل صغيرا ، ولم نحصل على شقة . استأجرنا غرفة ، وكنا سعداء مع ان المواد الغذائية لم تكن متوفرة . ولكن راتبي كان جيدا وكذلك راتب توليا . وعشت واياه حياة طيبة . وأما اخي بافليك فذهب الى بيت الاطفال ، بعد ان ترك العمة مانيا وعاش في بيت الاطفال الى ان بلغ عمره ستة عشر عاما . وبعد ذلك أنهى معهدا معماريا وأصبح يعمل في ورشات البناء في موسكو . وتبادلنا الرسائل معه أحيانا. ووصلت رسالة من القرية من العمة مانيا ، وكتبت ان الجدة غوستيا ماتت . وان بافليك بحث ووجد الخالة نينا في لينينغراد . فلم يبق لنا سواها من الاقارب . وولدت ابنتي الاولى . وقررنا وسافرنا مع زوجي الى لينينغراد لزيارة الخالة لينا وازيارة مدينتي الام ، وأخذنا اجازة من أجل هذه الزيارة .

استقبلتنا الخالة نينا ، وكانت التكسي تنتظرنا . وكانت علامات الشيخوخة واضحة على وجه الخالة نينا،ولكن لم يحدث لها شيء ، فبقيت نشيطة وطيبة . لاتخفي الآن على أحد أنها تذهب الى الكنيسة. واعجبها زوجي وتحدثت معه ساعات طويلة . واهتمت بابنتي وبطعامها . لم يحب توليا التجوال بالمدينة . وذهبنا معه فقط الى متحف الارميتاج والى السيرك . وأما انا فزرت المدينة بكافة أحيائها ، بما في ذلك بوابات نارفسكي ، حيث كنا نعيش . وذهبت الى بيترغوف والى حي جزيرة فاسيلي ، والى بيتنا القديم .

وفي احدى المرات عندما كنت أسير بشارع ليتييني ، وشعرت فجأة ان انسانا يسير ورائي ، وتقريبا كلما تقدمت خطوة يتقدم خطوة ، وكلما توقفت ، يتوقف . ونظرت اليه فتوقف ونظر الي . يا إلهي انه كوستيا زورين. «انني منذ نصف ساعة اتتبعك،واتحزر انك تأتي الينا ام لا؟»خجلت، وصحيح مايقال ان الحب الاول هو الحب الاقوى ، وتمشيت معه ،

واخبرني انه يدرس في معهد النقل المائي ، وانه انهى الخدمة الالزامية. وسألني :

« لماذا ياتانيا توقفت عن المراسلة ؟ » فلم اجبه . ماذا أستطيع ان اقول ؟. تمشينا طويلا على شاطىء النهر . وتعبنا ، وبعد ذلك دعاني لتناول شيء ما وقال توجد بوفيه جيدة قريبة من المدينة الجامعية التابعة لمعهده . وذهبنا الى البوفيه فلم نجد شيئا سوى الخمر . ودعاني لعنده الى المدينة الجامعية . « لنذهب لعندي الى الغرفة هناك يوجد شيء ما. » واشترى قنينة خمر من النوع الغالي . ولم أفكر طويلا وذهبت معه الى المدينة الجامعية . ذهب صديقاه اللذان كانا يعيشان معه بالغرفة نفسها الى السينما . شربنا الخمر وتذكر حزمة القمح . لا اريد البوح . بما حدث بعد ذلك .

لقد أصبح كوستيا انسانا آخر . فلم يبق شيء من ذلك الانسان الخجول القروي . عدت الى البيت في وقت متأخر ، وكانت رائحة الخمر تفوح مني . لم ينم توليا . « اين كنت ؟ » سألني . واصر على الحصول على جواب . ودبّق كالزفت . فحاولت المزاح ، ولكنني قلت بعد ذلك « لن اعود الى المكان الذي كنت فيه ، وانا الآن في بيتي ، لماذا تضخيم الامور وتحويلها الى مأساة » فهم توليا كل شيء وصمت ، ولم ينطق ببنت شفة . وسكت . وربما انتهى كل شيء نهاية طيبة ، لو لم يأت كوستيا . لم يخرج توليا من المقطورة ـ المطعم الى ان وصلنا الى مدينة سفيردولوفيسك وعندما وصلنا الى البيت ، جمع أغراضه على التو . حاولت اقناعه طويلا بأن ينسى كل شيء ، لانه لم يقع شيء يستحق كل هذا ، وكدت أن أصدق نفسي وكنت مستعدة للركوع على ركبتي امامه . ومع كل هذا توجه الى الباب حاملا حقيبته ، وقال « سأحرمك من ابنتي » وهنا فقدت عقلي وقلت « لا لن تحصل على الابنة رالى الابد . اذهب وسوف أعيش بدونك » .

وذهب . وهكذا انتهت حياتي الاسرية بالفشل . وبعد ذلك كرهت كل الرجال . كانت صديقتي لوسكا صادقة عندما قالت لايجوز منح الثقة للرجال . كلهم يريدون من النساء شيئا واحدا لاغير .

انتقلت مع ابنتي من منطقة الاورال الى الشمال ، الى فركوتا ، وعملت هناك مراقبة دوام . ولكن الطقس كان هناك سيئا . وكتبت لي الخالة نينا تطلب ارسال ابنتي كاتيا اليها . فكرت في الامر ووافقت ولكنني بعد ذلك لم أمكث طويلا في فركوتا وانتقلت منها الى يارسلافل . عملت في هذه المدينة في مؤسسة بناء ، وقالوا في هذه المؤسسة يمكن الحصول بسرعة على شقة .

عشت في مدينة عمالية وكان معي في الغرفة خمس فتيات وانا السادسة في غرفة واحدة . وكنت اكبرهن سنا . وكنت أرى شبابا وجنودا يزورون الفتيات . وبعد الساعة الحادية عشرة مساء كانت المناوبة تجول على الغرف وتجبر الشباب على الخروج من البناء ، ولكن بعض الشباب كانوا يستطيعون البقاء في البناء طوال الليل . وزار رقيب اسمه فيكتور احدى الفتيات في غرفتنا . واسم صديقته تانيا ، مثل اسمي . وكانت تعمل بالجص . استيقظت ليلا ولم أستطع النوم ثانية . في الغرفة ظلام شديد . كانت بعض الفتيات نائمات والبعض الآخر لم يعد بعد الى الغرفة من الرقص . وكنت أسمع همسا في زاوية تانيا . وبعد ذلك سمعت مايشبه المشاجرة ، وأرى فيكتور يقفز من سرير تانيا ويجلس وراء الطاولة ويشرب بيره مباشرة من القنينة ، وكل هذا يحدث في الظلام . ويرجع الى سرير تانيا فتطرده تانيا ، ويعاود المحاولة دون جدوى . وكنت أدخن وقلت فجأة « وكأنني أقول نكتة » ـ « تعال يافكتور تعال » فلماذا تحاول اقناعها؟ » ولا أعرف كيف قفزت هذه الكلمة من فمي . ولم يفكر فكتور طويلا وجاء الى سريري ....

وبعد هذا طبعا ، لم استطع البقاء في المدينة العمالية . فاستأجرت غرفة في منطقة كوترسليو . وخدم الرقيب فيكتور الايام الاخيرة من الخدمة الالزامية . وقال انه لايريد السفر من ياراسلافل . ووجدت له عملا في مؤسسة البناء . فكان اختصاصه الكهرباء واشتريت له بدلة ومعطفا خفيفا . وعندما حملت منه ذهبنا الى مديرية الاحوال المدنية وعقدنا قراننا .

استأجرنا غرفة عند اسرة طيبة وحيدة ، وكان الايجار زهيدا . وزودتنا هذه الاسرة بالحطب من ورشة البناء . وعندما حصلت على إجازة الامومة ، قررت فجأة اتباع دورة محاسبة . ولم يعارض فكتور ، وبدات بالدراسة .

عشنا حياة طيبة . لم اختلف مع فيكتور أبداً . وكان يسلمني راتبه . وكنت استلم نفقة من زوجي الاول ، وبدات بالتوفير من اجل شراء الاثاث . وحصلنا على وعد بشقة مؤلفة من غرفة واحدة . واخذ ابننا ميشا ينمو ويكبر . كان جميلا وجيداً . واخذ فيكتور يحاول اقناعي بالحمل ثانية لانه يريد ابنة . وانهيت دورة المحاسبة ، وعملت محاسبة في احدى المؤسسات التموينية . واعجبني عملي كثيرا . ولم يستطع زوجي الحصول على شقة .

فبدات أبحث واحاول الحصول على شقة عن طريق عملي ورؤسائي . وقدمت وثيقة ان لدي طفلة وطفلا . فحصلت على موافقة على وضعي في قائمة الدور .

واستأجرنا غرفة مدة سنتين ، وبعد ذلك حصلنا على شقة مؤلفة من غرفة واحدة . وما ان حصلت على المفتاح حتى هرعت الى الشقة لرؤيتها ، ولدرجة انني لم احصل على اجازة ساعية من العمل . وعندما رايت الشقة ، يا إلهي لا اكاد اصدق . غرفة كبيره وجميلة . يوجد في

المطبخ غاز ، وماء ساخن . فجلست على الارض واخذت أبكي كالمجنونة وانتقلنا باليوم نفسه ، وفي يوم السبت احتفلنا بالحصول على الشقة . دعا فيكتور الى هذه الحفلة أصدقاءه وكذلك دعوت اصدقائي وصديقاتي بالعمل وبلغ عدد الزوار اثني عشر زائرا . وشعرت بسعادة لم أشعر بها بحياتي.

رقصنا وغنينا . وكان ابننا ميشا على البلكون ، يتمتع بمنظر المدينة وبمنظر نهر الفولغا ، الذي كان منظره رائعا من الطابق الخامس .

قلت بأن حياتي الاسرية مع فيكتور في البداية كانت سعيدة . وسافر بذاته لرؤية ابنتي كاتيا في لينينغراد . (لقد كتبت الخالة نينا انها شاخت وضعفت ، وهزلت وقدماها بصعوبة يحملانها ، وكاتيا تبكي كثيراً .). وخفت من ان فيكتور لن يستطيع محبة كاتيا .

وكانت مخاوفي بلا مبرر . فلم يفرق فيكتور ابدا بين ميشا وبين كاتيا والعكس صحيح .

فاهتم بكاتيا أكثر من ميشا . وعندما دخلت كاتيا المدرسة ورأى اسمها غضب وقال :

« ياتانيا لماذا لم تعطها كنيتي ؟ كفى فلا أريد ان يقف احد بيننا » وطلب تبني كاتيا ، ورفض قبول النفقة من زوجي الاول . وقلت له انه لا اهمية لكنية كاتيا فلا فرق ابقيت على كنية زوجي الاول ام اصبحت كنيتها هي كنية زوجي الثاني . فغضب لدرجة انه أخذ يصرخ ، ولكنني لم اتنازل عن رأيي . آنذاك نظر الي نظرة مرعبة . وأخذ من الكوميدينا عشرة روبلات وخرج وصفق الباب بقوة . وعاد في الليل ثملا ، ولم اسمح له بالنوم في السرير . قرفت من منظره بهذا الشكل . فضربني على خدي واستيقظ الاطفال . بدات المشاجرات منذ ذلك اليوم . وكان سريع الغضب ، ولم أتنازل له .

وفي احدى المرات عندما اردت صبغ شعري ، قال : « تانيا لماذا ؟ على اعجاب من تريدين الحصول ؟ » قلت : « على أعجابك ، على اعجاب من غيرك ؟ » فقال :

« اذا لاتصبغي شعرك . انت تعجبينني هكذا اكثر » . ولكني لم أصدقه ، فصبغت شعري . وغضب من جديد . بدأت خلافاتنا من هذه الامور التافهة . وكانت الخلافات تنتهي في كل مرة بخروجه من البيت وتعاطيه الخمرة ، وعودته ثملا كالخنزير وكنت أقرف من شكله وهو ثمل ولا أكاد أتحمله . وفي أحدى المرات لم تعد أعصابي تتحمله . فلم أسمح له بدخول البيت . فلم يعد بعد ذلك مدة أسبوع بكامله . وبكيت كثيرا . وضاع كل شيء . وفقدت السيطرة على الوضع . وقال لي الجيران انه ينام في القبو في موقد التدفئة المركزية . وكان علي الذهاب اليه ، ودعوته الى البيت ، ولكنني لم استطع التغلب على نفسي . وعاد الى البيت من تلقاء نفسه ، وتصالحنا ، ولكن لمدة قصيرة وبدأت الخلافات من جديد لاسباب تافهة . واستطاع السيطرة على نفسه ولم أسمع منه كلمة واحدة سيئة فتخلى عن أصدقائه ، وبدأ الدراسة المسائية في أحد المعاهد المتوسطة . انتخبت في ذلك الوقت في لجنة المنطقة . وحصلنا على شقة مؤلفة من غرفتين . وانهى فيكتور الدراسة في المعهد بتقدير ممتاز . وحصل على عمل وراتب جيدين . ومرت علينا أيام طيبة . وكبر الاطفال . وتحسنت الاحوال المادية . ولكن كانت تنتظرني مصيبة أخرى فبدات المضايقات في العمل . وبدأت هذه المضايقات ــ لانني في احدى المرات وقعت على وثائق غير قانونية ، دون قصد ، ولن أصف بالتفصيل كيف حدث هذا الامر . وقرر المدير مواد البناء في مركز البناء على حساب اعادة التصنيف وبموجب قوائم وهمية . ولكن هذه المواد الموفرة ، كانت تذهب الى جهات غير قانونية .

ولذلك ففي المرة التالية لم أوافق على توقيع الوثائق . فاتصل بي المدير بالهاتف وقال : « تعالي لعندي لمدة دقيقة واحدة ياغلوشكوفا » ودخلت الى مكتبه . وبدأ يتحدث عن الجانب التعاوني في عملنا ، وقال لي انه ساهم في انتخابي في لجنة المنطقة ، وفي حصولي على شقة مريحة . ومع هذا فانني أسير باتجاه معاكس لاتجاه التيار . وبدأت بالبكاء . وهدأني ، وقال لي ، انه المسؤول الوحيد عمّا يحدث ومن جديد وقعت على الوثائق واحضرت قوائم وهمية باستهلاك مواد البناء . ومضى شهر وحضرت لجنة تفتيش مخصصة ، وفتشت مركز توزيع مواد البناء . وأمضت اللجنة مدة اسبوع في المركز . ونقلت اللجنة تقريرها الى اجهزة التحقيق المعنية . وحكمت علي المحكمة وعلى المدير وعلى بعض الموظفين ، مع ان محاميني دافعت دفاعا جيدا ، ومع هذا لم تستطع انقاذي من الحكم مدة لاتقل عن ثلاث سنوات ولا تزيد عن خمس سنوات بموجب قوانين القضاء. ولكن في آخر دقيقة أثناء المحكمة قررت القاضية اعادة التحقيق في القضية واستنادا الى مادة اخرى من قانون العقوبات حكم علي بالسجن العادي لمدة عام واحد .

لن أصف هذه الفترة من حياتي . وأقول انني لن أتمناها لاحد حتى لألد الاعداء .

وبقي فيكتور مع الطفلين ، وكتب لي الى السجن ، انه نقل والدته من القرية . وكتب لي أن السنة ستمضي بسرعة ، ولا داعي للحزن . واختار وقتا وجاء لزيارتي ، وسمحوا لي بمقابلته ، وارتميت على عنقه ابكي طويلا كالطفلة ، وهدأني ، واعطاني صورا لابني ميشا ولابنتي كاتيا وشعرت بحبه وبشفقته على وضعي ، ومضى الوقت بسرعة بعد زيارته لي .

وعندما أطلق سراحي ، ووصلت الى مدخل البناء ، رأيت ميشا يلعب بالتراب والرمل ، وعندما وقع نظره علي ، خاف « ياجدتي ، ياجدتي ،

أخذ يصرخ لاحدى العجائز » وهرب الى العجوز ، التي كانت والدة فيكتور واختطفت منها ابني ، الذي كان يبكي ويحتمي بها.

لا اريد ان اقول بحقها شيئا سيئا . ولكن بسببها انتهت حياتي الاسرية ، وبسببها بدأت الخلافات . فقالت انها لاتنوي ازعاجنا ولذلك قررت الرحيل الى القرية . ونظر الي فيكتور وانتظر مني موقفا معينا او كلمة معينة ، وتقدم مني وقال : « ياتانيا لماذا تسكتين ؟ مابك أترغبين في رحيل أمي ؟ » ولكنني بقيت صامتة . فتجمدت عيناه . ولكنه تمالك نفسه وقال : « لابأس غدا سنتحدث»ذهب في الصباح زوجي الى العمل. وبعدذلك لم أتحمل فبدأت اتحدث مع حماتي وقلت لها ان الحياة في المدينة صعبة ولا سيما بالنسبة للمتقدمين في السن ، والافضل عدم التخلي عن بيت جيد في القرية وأصغت الي ، واخذت ـ صدريتها ، وفجأة بكت ، في هذا الوقت جاء فيكتور من العمل لتناول وجبة الغذاء.

وهكذا بسببها وقع بيني وبين زوجي خلاف شديد في اليوم الاول بعد رجوعي من السجن ، وذهبت العجوز الى القرية في اليوم الثاني . رافقها فيكتور الى محطة القطار ، وعاد من هناك ثملاً . وبعد ذلك عادت الى البيت حياته الرتيبة ، وعشنا بهدوء الى ان تحدثت عن عملي . فقال: « لن تذهبي الى العمل ثانية » فقلت : « لماذا ؟ » فأجاب : « ولكن ياتانيا أليس الاهتمام بالاسرة عملا ؟ اهتمي بتربية طفليك ميشا وكاتيا ، اقرأي أكثر ، ونقودي تكفي لاعالة الاسرة » . فقلت : « لست انا أسوأ من الآخرين لكي أجلس من الصباح ولغاية المساء في البيت بين اربعة جدران، اعتدت على حياة الجماعة ، هكذا عشت طيلة حياتي . » فقال : « الا ترحمين الاطفال » فأجبت : « كاتيا في المدرسة ، وميشا سنرسله الى الروضة » فتأفف وكف عن النقاش .

وبدأت العمل باختصاصي،ولكن راتبي أصبح اقل من راتبي سابقا. وتراءى لي ان حياتي ستكون مثل حياتي في السابق ، اي جيدة. ولكنني

بدأت اشعر ان فيكتور تغير نحوي . واكثر من مرة طلب مني ان انجب له طفلا آخر ، وكان يريد ابنة ، واتذكر انه تحدث حول هذا الموضوع آخر مرة ، في عيد النصر ، في التاسع من أيار . ولكنني لم أصغ اليه ، وعندما حملت ، سجلت في المشفى اسمي من اجل اجراء الاجهاض . وفي احدى المرات عندما كنت غاضبة اخبرته . فاصفر وجهه وقفز من وراء الطاولة وقال : « لن تذهبي » ولكنني ذهبت الى المشفى ، ولم اقل له عن عنوان المشفى . لم اعرف عنه شيئا أثناء وجودي في المشفى . ولكنني بعد عودتي ، لم أعرفه ولم أعرف شقتي . فلقد شرب الخمر أياما متتالية . ومنذ ذلك الوقت كان يشرب الخمر أسبوعيا ، فلم يبق من راتبه للبيت الا القليل ، وعندما كان يعود الى البيت كان يخلع ملابسه وينام ، دون ان ينطق بكلمة واحدة . ولم اسمح له بالاقتراب مني وهو ثمل ، وفي احدى المرات رميته من السرير ، فأخذ يلطمني على وجهي . فهربت الى الجيران ، وكان عندهم تليفون فاتصلت بمركز الشرطة . فأخذه رجال الشرطة ، وحكموا عليه بالسجن لمدة عشرة ايام . وعاد الى البيت بكامل وعيه وقال : « ثانيا لن أغفر لك عملك هذا ، لانني لا أستطيع فعل ذلك » فأخذ وثائقه من الخزانة وكنزته وقميصه ، وجلست بلا حركة على الديوان ولم اتكلم فكنت أعلم أنه سيعود الى البيت وان يجد له مكاناً آخر . فحمل مبشا ووضع يده على رأس كاتيا ، وذهب الى الباب غاضبا . لم أحاول منعه من الخروج ، ولم يعد الى البيت . وعبثا انتظرته يوما وأسبوعا وشهرا .

فلقد سافر الى سيبيريا وابلغني بعد مرور عام على سفره انه تزوج وأرسل مبلغا قدره ثمانمائة روبل دفعة واحدة . آنذاك فهمت ، انه نذل . وتأكدت مرة ثانية أنه لايجوز منح الثقة للرجال ، لانهم جميعا يشبه بعضهم البعض الآخر . فأقسمت الا أتزوج مرة ثالثة . وانتقلت الى مدينة أخرى .

اعيش الآن حياة هادئة ، ولم اندم على اي شيء ـ كبر الطفلان . تعمل كاتيا ويدرس ميشا في معهد الهندسة الميكانيكية والراتب كاف. والاثاث جيد . يزورني احد معارفي . انه رجل هادىء لايتعاطى شرب الخمر تقريبا . ويحضر معه دائما اما باقة ورد ، واما قنينة شمبانيا. ولا ادري كيف يستطيع الحصول على هذه الزهور الجميلة ، ولا سيما في الشتاء ، وقد طلبت منه كاتيا باقة ورد ، لتضعها في النافذة ، فضربتها بدلال . فبكت وركضت . انها عندي مدللة وجيدة .

بعد أن أصبح ميشا طالبا في المعهد اخذ يعيش في المدينة الجامعية. وقلما يعود الى البيت .

حاول صديقي الزواج مني ، واصر على ذلك ، فرفضت في البداية. نسيت أن اقول أنني في الشتاء الماضي بدات الطباعة على الآلة الكاتبة واصبحت امينة سر في المؤسسة وطلبوا مني نبذة عن حياتي لوضعها في اضبارتي . وبدات طباعتها على الآلة الكاتبة بعد نهاية الدوام . ورأيت ان ما كتبت لايصلح لذاتيتي . ومع هذا رايت الاستمرار في طباعتها ، لانها سيرة ذاتية لطيفة حتى بالنسبة لي .

وهكذا طبعت سيرة حياتي خلال اربع امسيات . طبعا انها لاتصلح لذاتيتي،ولكنني اطبعها من اجل نفسي . سيصبح عمري غدا اربعين عاما وسيأتي صديقي لعندي حاملا باقته وأنا لا أعرف...

* * *

وهنا توقفت عن الكتابة ، وكانت الصفحة الاخيرة بكاملها ملطخة بخليط جاف من حمرة الشفاء البنفسجية وكحل الاجفان وصبغة الرموش .

في العراء .. أمام الباب

مسرحية لا يريد أن يقدمها أي مسرح
ولا يريد أن يشاهدها أي جمهور

تأليف : فولغجانغ بورشيرت[1]

ترجمها عن الألمانية : حسين الادلبي

وزارة الثقافة ـ مديرية المسارح والموسيقى

الشخصيات هم :

بيكمن ، أحدهم .
زوجته ، التي نسيته .
صديقها ، الذي تحبه .
فتاة يعود زوجها بساق واحدة الى البيت .
زوجها ، الذي حلم بها الف ليلة .

---

(١) بورشيرت كتب هذه المسرحية في أيام قليلة أواخر خريف عام ١٩٤٦ . قدمت لاول مرة كتمثيلية اذاعية في ١٣ شباط ١٩٤٧ من اذاعة شمال غرب المانيا . أعيدت اذاعتها مرات عديدة كما قدمت من اذاعات المانية أخرى .

كمسرحية قدمت للمرة الاولى في مسرح هامبورغ من اخراج فولفجانج لبين آينر في ٢١ تشرين الثاني ١٩٤٧ وذلك بعد يوم واحد من وفاة الكاتب. بعد ذلك قدمتها كافة المسارح الالمانية الهامة تقريبا . قدمت كفيلم تحت عنوان « حب ٤٧ » من اخراج فولفجانج ليبن آينر ترجمت اضافة لذلك الى عدة لغات أوربية . نشرت في كتاب لاول مرة في ت٢ ١٩٤٧ .

زعيم(١) ، مرح جدا .
زوجته ، التي ترتجف في غرفتها الدافئة .
الابنة ، التي تظهر خاصة أثناء طعام العشاء .
زوجها ، حسن الهندام .
مدير ملهى ، الذي يرغب ان يكون شجاعا ، ولكنه يفضل بعدها أن يبقى جبانا .
السيّدة كرامر ، التي ليست إلاّ السيدة كرامر ، وهذا هو المريع في الأمر .
الرجل العجوز ، الذي لم يعد احد يؤمن به .
متعهد الدفن ، الذي يتجشأ دائما .
كناس الشوارع ، الذي هو لا أحد .
الآخر ، الذي يعرفه كل واحد .
الألب ، (نهر الألبة) .

رجل يعود الى المانيـا ..

الرجل كان غائبا مدة طويلة،طويلة جدا.ربما طويلة جدا جدا جدا. عاد شخصا آخر كلية عما كانه ، ظاهريا ـ وداخليا أيضا ـ . اصبح شكله قريبا من تلك الدمى التي تنصب في الحقول لتخويف العصافير في النهار وأحيانا لتخويف الناس في الليل . لقد انتظر الف يوم في العراء وفي البرد. كضريبة للدخول كان عليه ان يدفع اعصاب ركبتيه . وبعد ان انتظر الف ليلة في العراء وفي البرد ، يعود أخيرا الى البيت .

رجل يعود الى المانيا ..

وهناك عايش فلما غريبا تماما . كان عليه أثناء العرض ان يقرص نفسه مرات عديدة ، لانه لم يعرف ما اذا كان صاحيا أم يحلم . لكنه راى

---

(١) المقصود رتبة عسكرية قيادية عالية في الجيش . « المترجم »

بعد ذلك ان هناك الى جانبه يمينا ويسارا منه أناس كثيرون يعانون جميعا نفس مايعاني . وفكر بعدها بأن هذه ــ بكل تأكيد ــ يجب ان تكــون الحقيقــة .

أجل ، وفي النهاية عندما شاهد نفسه يقف ثانية في الشارع ومعدته خاوية وقدماه باردتان ، لاحظ ان ذلك كله كان فلما عاديا ، فلما عاديــا جدا عن رجل يعود الى المانيا ، أحد أولئك الرجال الذين يعودون الــى بيوتهم ، ثم بعدها لايعودون الى بيوتهم ، لانه لم يعد لهم مأوى هنــاك . ومأواهم أصبح في العراء أمام الباب . بلادهم المانيا أصبحت في العراء ، في الليل ، في الشارع تحت المطر .

هذه هي بلادهم المانيا ..

* * *

تمهيــــد

الريح تئن . الألب(1) يرتطم بالعوامات . الوقت مساء . متعهــد الــدفــن .

مقابل سماء المساء يرى ظل انســان .

متعهد الدفن : (يتجشأ مرات عديدة وفي كل مرة يقول) : اللعنة، اللعنة ، مثل الذباب . انني أقول مثل الذباب .. آهه .. هنا يقف أحدهم هنا على العوامة . يبدو كما لو كان يرتدي زيا رسميا . نعم ، انه يرتدي معطفا عسكريا قديما . ولكنه لايحمل قبعة على رأسه . شعره قصــير كالفرشاة . انه يلتصق تقريبا بالماء . انه يقف قريبا جــدا مــن الماء . الوقوف في ظلمة الليالي قرب الماء يبعث على الشك .. هؤلاء اما أن يكونوا ازواجا من العشاق أو شعراء . او هو واحد من أولئك العديدين جدا من الناس الذين فقدوا الرغبة في الحياة ، أولئك الذين أفرغوا حمولتهم ولا

---

(1) الالب : نهر رئيسي في المانيا . « المترجم »

يريدون متابعة المشاركة بالعمل . يبدو كما لو كان احد أولئك التابعين المركب ، ولكنه يقف بشكل خطر قرب الماء . انه يقف وحده تقريبا هنا. اذن لايمكن ان يكون زوجا من العشاق ، فهم دائما اثنان . وليس هو شاعرا ايضا ، فالشعراء لهم شعر اطول ، ولكن هذا هنا في العوامة فرشاة في راسه . حادث ملفت للنظر ، هذا الواقف في المركب يلفت النظر فعلا . (يتجشأ بشكل ثقيل ومزعج . الظل يختفي) اللعنة ، هاهو قد ذهب ، لقد قفز الى الماء . أصبح قريبا جدا من الماء . لقد ابتلعته المياه بكل تأكيد . والآن قد اختفى . اللعنة . انسان يموت . وماذا يعني ذلك؟ لاشيء . الريح تعصف ثانية ، والالب يتابع ثرثرته . الحافلات تتابع دق اجراسها . العاهرات يتمددن بلحمهن الابيض البض على النوافذ . السيد كرامر ينقلب في فراشه الى الطرف الآخر ويتابع شخيره .

ولا ساعة،ولا ساعة واحدة تبقى واقفة.اللعنة . انسان قد مات. وماذا يعني ذلك ؟ لاشيء . بعض التموجات الدائرية فقط تبرهن انه مرة كان هنا . ولكن حتى هذه التموجات قد هدات ثانية وبسرعة . وعندما تختفي هذه التموجات ، عندها يصبح منسيا ، ضائعا بلا أثر ، كما لو لم يكن قد كان مطلقا . لاشيء غير هذا . هالو ، هنا يبكي أحدهم . شيء غريب .

رجل عجوز واقف هنا ويبكي . مساء الخير .

الرجل العجوز : (دون تهويل وانما بفجاعة) ايها الاطفال ، ايها الاطفال ، يا أطفالي .

المتعهد : لماذا تبكي ايها العجوز ؟

العجوز : لأنني لا أستطيع ان اغير شيئا . . اوه . . لانني لا أستطيع ان اغير شيئا .

المتعهد : (يتجشأ) اللعنة ! معذرة ! هذا سيء بشكل عام .ولكن هذا لايستدعي لان تندب كعروس تركت لوحدها . (يتجشأ) اللعنة ، معذرة .

العجوز : أوه ، يا أطفالي ، انهم جميعا اطفالي.

المتعهد : آه ، من انت اذن ؟

العجوز : الإله ، الإله الذي لم يعد احد يؤمن به .

المتعهد : ولماذا تبكي ؟ (يتجشأ) معذرة .

العجوز : لانني لا استطيع ان اغير شيئا . انهم يطلقون النار على بعضهم البعض .

انهم يشنقون بعضهم بعضا . انهم يفرقون ويقتلون بعضهم بعضا. اليوم مئة ، غدا مئة الف . وأنا ، انا لا استطيع ان اغير شيئا .

المتعهد : ظلام ، ظلام ايها العجوز . ظلام دامس . ولكن لا أحد يؤمن بك كما تقول ، هذا هو الواقع .

العجوز : ظلام دامس . أنا الإله الذي لم يعد أحد يؤمن به . ظلام دامس .

وانا لا استطيع ان اغير شيئا ، يا اطفالي ، لا استطيع ان اغير شيئا . ظلام ، ظلام .

المتعهد : (يتجشأ) اللعنة ، معذرة . مثل الذباب . (يتجشأ) اللعنة .

العجوز : لماذا تتجشأ هكذا باستمرار بشكل مقزز ؟ هذا مريع .

المتعهد : نعم ، نعم مريع ، مريع جدا . مرض المهنة . انا متعهد دفن الاموات .

العجوز : الموت ؟ انت محظوظ . انك الإله الجديد ، انهم يؤمنون بك ، ويحبونك ويخافون منك . لا أحد يمكنه ان يتحاشاك لا أحد يستطيع أن ينكرك أو يكفر بك . انك محظوظ . إنك الاله الجديد..لا احد

يستطيع ان ينكرك او يكفر بك . انك محظوظ . انك الإله الجديد . لا أحد يستطيع ان يتجاوزك . انك الإله الجديد ، الموت . ولكنك قد سمنت عما قبل . انت في ذاكرتي شيء آخر تماما ، أضعف كثيرا مما أنت عليه الآن واكثر يباسا بعظامك التي كانت بارزة بشكل واضح ، ولكنك أصبحت مدورا وسمينا ومرحا . الموت القديم كان يبدو عليه الجوع دائما .

الموت : اي نعم ، لقد ربيت في هذا القرن طبقة لابأس بها من الشحم . العمل كان يسير سيرا حسنا . حرب يسلم يده لحرب آخر . مثل الذباب . مثل الذباب تلتصق الاموات على جدران هذا القرن . مثل الذباب يتمددون متجمدين ومتيبسين على مقعد الزمان .

الاله : ولكن هذا التجشؤ ؟ لم هذا التجشؤ المريع ؟

الموت : التخمة : تخمة كاملة . هذا هو كل شيء . في هذه الايام لايستطيع المرء ان يتخلص من التجشؤ مطلقا (يتجشأ) معذرة .

الاله : ايها الاطفال ، ايها الاطفال . وانا لا أستطيع ان اغير شيئا يا أطفائي ، يا أطفائي . (يختفي) .

الموت : طيب ، اذن ليلة سعيدة ايها العجوز . اذهب ونم . انتبه كيلا تسقط في النهر أيضا . هنا قبل قليل قد دخل أحدهم . انتبه جيدا ايها العجوز . الدنيا ظلام ، ظلام دامس . (يتجشأ) اللعنة . اذهب الى البيت ايها العجوز . انك لن تغير شيئا بكل تأكيد . لا تبك . الرجل ألقى بنفسه في الماء ، ذاك الذي كان يرتدي معطفا عسكريا وشعر كالفرشاة أنت تهلك نفسك من البكاء . الذين يقفون قرب الماء هذه الايام ، ليسوا عشاقا أو شعراء . وهذا ، هذا كان احدهم ، احد الذين لم يعودوا يريدون او يرغبون الذين بكل بساطة لم يعودوا يستطيعون شيئا . انه احد الذين يصعدون ثم يرمون بأنفسهم مساء في مكان ما في الماء . ويقتضي الامر . اتركه ، لاتصرخ ايها العجوز ، انت تهلك نفسك من الصباح . لقد كان أحدهم فقط ، احد الذين لم يعودوا يستطيعون شيئا ، واحد من العدد الضخم الكبير .. واحد .. فقط ..

الحلـــم

ي نهر الالب . ارتطام رتيب لامواج صغيرة . الالب . بيكمن .

بيكمن : أين أنا ؟ أين أنا هنا ؟

الالب : انت عندي.

بيكمن : عندك ؟ ومن انت ؟

الالب:ومن يجب ان اكون ايها الطابة الصغيرة،عندما تقذف بنفسك من سانت باولي عند جسر المرسى في الماء ؟

بيكمن : الالب ؟

الالب : نعم هو ، نهر الالب .

بيكمن : (مستغربا) أنت نهر الالب ؟

الالب : هه ، انك تحدق بعينيك الطفوليتين ، اليس كذلك ؟ لقـد ظننت بكل تأكيد،انني قد اكون فتاة شاعرية شابة بهيئة خضراء مصفرة، على شاكلة او فيليا متزينة بورود الماء على شعرها المنساب على كتفيها. لقد ظننت في النهاية ، انك تستطيع ان تقضي الخلود بين اذرع زنابقـي العطرة الفواحة . كلا ياولدي . لقد كان خطأ منك . لست بأشاعري ولا بالعطر الفواح . النهر المحترم له رائحة نتنة . اي نعم : رائحة السمك والزيت . ماذا تريد هنا ؟.

بيكمن . النوم . هناك فوق لم اعد أتحمل ، ولا اريد ان اتابع .اريد ان انام . أن أموت . ان اقضي حياتي كلها ميتا . وأنام . اخيرا انام بهدوء انام عشرة آلاف ليلة .

الالب : تريد ان تتهرب ، ايها المنقار الاخضر ، ماذا ؟ تعتقـد انك لاتستطيع أن تتحمل اكثر ، هناك فوق ، اليس كذلك ؟ انت واهم ، لقد عملت مافيه الكفاية ايها المسمار الصغير ، كم هو عمرك اذن ايها المبتدىء اليـائس ؟ .

بيكمن : خمس وعشرون . والآن اريد ان انام.

الالب : انظر ، خمس وعشرون . والباقي تريد ان تقضيه في النوم. خمس وعشرون ، ويقفز الى الماء في البلل والضباب ، لانه لم يعد يستطيع اكثر . أي شيء لم تعد تستطيعه أكثر أيها المتهالك؟

بيكمن : كل شيء ، كل شيء لم اعد استطيع تحمله هناك فوق . لم اعد أستطيع ان أجوع . لم اعد أستطيع ان اعرج وان اقف امام سريري ثم أخرج من البيت لأعرج ثانية ، لان السرير لم يكن خاويا . الساق ، السرير ، الخبز ، لم أعد أستطيع تحمل ذلك ، أتفهم ؟

الالب : كلا ، يا أنفاً متسخا لأحد المنتحرين . كلا ، أتسمع ؟ ربما تعتقد ، لان زوجتك لم تعد تريد ان تلعب معك ، ولانك يجب ان تعرج، ولان بطنك يقرقر ، لهذا تستطيع هنا عندي أن تزحف تحت ردائي ؟ ان تقفز هكذا بكل سهولة الى الماء ؟ اسمع ، لو اراد جميع الجائعين ان يغرقوا انفسهم ، لاصبحت الارض الطيبة القديمة قاحلة وجرداء كصلعة احد حمالي الموبيليا ، جرداء ولامعة ، كلا ، هذا غير وارد ياصفيري. لاتستطيع ان تتملص عندي بمثل هذه التهربات . انت لا أسم لك عندي . يجب ان يحزم بنطالك باحكام ايها الصفير ، اي نعم ، حتى ولو كنت جنديا ست سنوات . الكل كانوا كما كنت . والكل يعرج في مكان ما . ابحث لك عن سرير آخر اذا كان سريرك محتلا. انا لا اريد ماتبقى من حياتك التعيسة. انت بالنسبة لي قليل جدا ياصفيري . عليك ان تعيش ،دع نفسك تتخطى ادخل ثانية .. عندما تنسد الطرقات امامك،عندما تتخبط بخطاك العاثرة وعندما يأتي قلبك زاحفا على أربع ، عندها يمكن ان نتحدث في الامر . لكن لاتقم الآن بتصرف أحمق ، مفهوم ؟ الآن عليك ان تنصرف من هنا ، ياشابي الذهبي . الحفنة الصغيرة من حياتك اللعينة بالنسبة لي قليلة جدا . وانا لا اريدها ايها المبتدىء الجديد . اغلق فمك ياصفيري ابن الانسان . اريد ان اقول لك شيئا في اذنك وبكل هدوء ، اقترب :

انا أتبرز على انتحارك ايها الرضيع . انتبه لما سأفعله معك. (بصوت مرتفع) هالو ، ايها الشباب ، اقذفوا هذا الصغير ثانية على الرمال في مدخل المدينة . انه يريد ان يحاول من جديد ، وقد وعدني الآن منذ لحظات ، ولكن بروية وحذر ، فهو يقول بأن ساقه تؤلمه ، ولد طائش واحمق .

المشهد الاول

مساء : مدخل المدينة ، يسمع صوت الريح والماء ، بيكمن الآخر

بيكمن : من هنا ؟ في منتصف الليل في الماء . هالو ، من هو هناك ؟

الآخر : انا ...

بيكمن : شكرا ، ولكن من هو : انا ؟

الآخر : انا الآخر ..

بيكمن : الآخر ؟ اي آخر ؟

الآخر : الآخر من البارحة ، منذ وقت طويل ، الآخر دائما ، الذي يقول نعم ، الذي يجيب على الاسئلة .

بيكمن : منذ وقت طويل ، دائما ؟ انت الآخر من مقعد المدرسة ، من ساحة التزلج على الثلج ؟ من درجات المنزل ؟

الآخر : الآخر من العاصفة الثلجية عند مدينة سمولينك(١) . ومن مستودعات الفحم في مدينة غورودوك (١) .

بيكمن : والذي من ستالنغراد ، أانت الآخر من هناك ايضا ؟

الآخر : هو ايضا . وانا الذي كان اليوم مساء ، وانا الآخر للند ايضا .

---

(١) من المدن القديمة في الاتحاد السوفييتي . « المترجم »

بيكمن : الغد ، لايوجد غد . الغد هو بدونك . انصرف من هنــا . أنت لاوجه لك .

الآخر : لن تتخلص مني . انا الآخر الموجود دائما : في الصباح ، بعد الظهر ، في السرير ، في الليل .

بيكمن : اذهب ، انا لاسرير عندي . انا ارقد هنا في الوحل .

الآخر : أنا أيضا من الوحل ، دائما . لن تتخلص مني .

بيكمن : انت لاوجه لك ، اذهب عني .

الآخر : لن تتخلص مني . أنا لي ألف وجه ، انا الصوت الذي يعرفه الجميع . انا الآخر الموجود دائما . الانسان الآخر ، الذي يجيب علــى الاسئلــة .

الذي يضحك عندما تبكي . المحرض ، عندما تكون تعبا ، المحرض المتخفي ، المزعج انا . انا المتفائل الذي يرى الخير في الاشرار ، والنور في احلك الظلام . انا الذي يؤمن، يضحك ويحب . انا الذي يسير دائما حتى ولو عرجت . والذي يقول نعم عندما تقول انت لا . أنا الذي يقول نعم ، والــذي . . .

بيكمن : قل كما تشاء وتريد ، اذهب عني . انا لا اريدك . انني اقول لا ،لا،لا. انصرف . انني أقول لا ، أتسمع ؟

الآخر : انني اسمع ، لذلك سأبقى هنا . من تكون أنت ، انت الذي يقول لا ؟

بيكمن : ادعى بيكمن . .

الآخر : هذه كنيتك ، الا اسم لك ، انت الذي تقول لا؟

بيكمن : كلا ، منذ البارحة . منذ البارحة ادعى فقط بيكمن . بكل بساطة بيكمن . هكذا كما تدعى الطاولة طاولة .

الآخر : من يدعوك طاولة ؟

بيكمن : زوجي . كلا ، التي .. التي كانت زوجتي . لقد كنت غائبا ثلاث سنوات ، في روسيا . والبارحة عدت الى البيت . وهذه كانت التعاسة . أتعرف ؟ ثلاث سنوات فترة طويلة . لقد دعتني زوجتي ـ بيكمن .. بكل بساطة بيكمن فقط . رغم انني كنت غائبا ثلاث سنوات . لقد قالت بيكمن كما يقال عن الطاولة طاولة . بيكمن هو قطعة اثاث. ارمه خارجا قطعة الاثاث بيكمن . أترى ، لذلك لم يعد لي اسم ، اتفهم ؟

الآخر : ولماذا تستلقي هنا في الرمل وسط الليل . هنا في الماء ؟

بيكمن : لأنني لم أصعد الى الاعلى . لقد جلبت معي ساقا عرجاء. هكذا الذكرى .

مثل هذه الذكريات جيدة ، أتعرف ، وإلا سينسى الواحد الحرب بسرعة، وهذا مالم أكن اريده . وقد كان كل شيء رغم ذلك جميلا. عالم .. بشر .. كان ذلك جميلا .. أليس كذلك ؟

الآخر : ولذلك تستلقي هنا مساء في الماء ؟

بيكمن : لقد سقطت .

الآخر : آه .. سقطت في الماء ؟

بيكمن : كلا . كلا . كلا . أنت ، أسمع ، لقد أردت ان أرمي بنفسي عن قصد . كنت لم أعد استطيع ان أتحمل زيادة . هذه العرجة وهذا الحزام .

ثم فوق ذلك تلك الاشياء مع الزوجة ، التي كانت زوجتي . قالت لي بكل بساطة بيكمن ، كما يدعو المرء الطاولة طاولة . والآخر الذي كان عندها ، لقد اتسم بسخرية . ثم بعد ذلك تلك الخرائب وهذه الانقاض هنا وفي البيت . هنا في هامبورغ . وفي مكان ما هنا تحت الانقاض يرقد طفلي . بعض المستنقعات والاوساخ والطين.

مستنقعات من البشر وأوحال من عظامهم . لقد بلغ سنة من عمره منذ فترة ولم أشاهده بعد . لكن الآن أشاهده كل ليلة ، وتحت عشرة آلاف حجر . خرائب : ليس أكثر من قليل من الخرائب . لقد اعتقدت انني لن أستطيع الاحتمال ، وهنا أردت ان ألقي بنفسي . ظننت بأن الامر سيكون سهلا جدا . من العوامة الى الماء . بم .. وينتهي الامر ، ويمر الآخر : بم ؟ وينتهي الامر ؟ ويمر

لقد كنت تحلم . انك ترقد هنا فوق الرمل .

بيكمن : كنت احلم ؟ اجل حلمت من الجوع . لقد حلمت بأن الاب قد لفظني ثانية .. ذاك العجوز .. لم يردني . لقد نصحني بأن أحاول من جديد . وكأنه ليس لي حق . بذلك . قال لي ، قد كنت شديد الاخضرار قال لي :

انه يبرز على القليل من حياتي . وقد قال لي في أذني بأنه يتبرز على انتحاري . لقد قال : اتبرز ، ذلك الملعون ، وصرخ كعجوز شمطاء في سوق السمك ، وادعى بأن الحياة جميلة وانا أرقد هنا بثيابي المبللة على شاطىء مدخل المدينة . وانا أحس البرد . انني أشعر بالبرد دائما . لقد أحسست البرد في روسيا لمدة طويلة كافية . لقد شبعت من الارتجاف الابدي . وهذا الاب ، هذا العجوز اللعين ، اجل ، لقد حلمت بذلك من الجوع .. ماذا هناك ؟

الآخر : هه، هاهو قادم . انها فتاة أو ما اشبه ذلك . هاهي، هاهي هنا الآن .

الفتاة : ايوجد احد هنا ؟ لقد تكلم واحد الآن .. هالو .. أيوجد احد هنا ؟

بيكمن : نعم ، هنا يرقد احدهم ، هنا .. هنا تحت في الماء .

الفتاة : ماذا تفعل هنا ؟ لماذا لاتقف ؟

بيكمن : انني أرقد هنا . انك ترين ذلك . نصف في الماء ونصف في اليابسة .

الفتاة : ولكن لماذا ؟ قف لقد ظننت في البداية ، كما لو كان يرقد هنا أحد الاموات ، عندما شاهدت الكومة الغامقة هنا في الماء .

بيكمن : بكل تأكيد ، انها كومة غامقة جدا ، استطيع ان اقول ذلك .

الفتاة : أرى انك تتحدث بشكل يثير الضحك . هنا يتمدد الآن عادة في الماء غالبا أموات عند المساء . انهم أحيانا ذوو اجسام منتفخة جدا ولزجة ، وبيضاء أحيانا كالاشباح . لذلك أصبت بالرعب .
ولكن الحمد لله انك مازلت حيا . ولكنك بلا شك متبلل جدا جدا.

بيكمن : انني متبلل ايضا . متبلل وبارد كجثة هامدة حقيقية .

الفتاة : اذن قف اخيرا ، ام انك جريح؟

بيكمن : هذا ايضا ، لقد سرقوا لي رضفتي(١) في روسيا . والآن علي أن أتعثر بقدمي العرجاء في الحياة . انني أفكر دائما ، الدنيا تتحرك الى الخلف عوضا عن الامام . اما عن ـ الى الاعلى ـ فلا يوجد أي حوار.

الفتاة : تعال اذن . انني أساعدك . والا تحولت الى سمكة بالتدريج

بيكمن : اذا كنت لاتعتقدين بأن الدنيا تتحرك الى الوراء ، فاننا نستطيع مرة ان نحاول ، هكذا . . شكرا .

الفتاة : أرأيت ، الآن تتحرك الدنيا الى الامام أكثر . ولكنك متبلل ومتبرد كالجليد . لو لم امرانا من هنا لكنت تحولت بكل تأكيد عما قريب الى سمكة . أرى انك أصبحت تقريبا ابكم ايضا.

---

(١) صابونة الرجل . « المترجم »

اتسمح لي أن اقول لك شيئا؟انني أسكن قريبا جدا من هنا،ولدي أمتعة ناشفة في البيت . ستذهب معي ، أليس كذلك؟

أم انك تتعالى عن انسماح لي بتنشيفك ؟ انت ، يانصف سمكة انت أيها السمكة البكماء المبللة .

بيكمن : تريدين أن تأخذيني معك ؟

الفتاة : نعم اذا أردت . لكن لانك مبلل فقط . آمل ان تكون صورتك قبيحة جدا وان تكون محتشما ، حتى لا اندم على اخذك معي . اني آخذك معي فقط لانك مبلل وبردان ، مفهوم ، ولأن ..

بيكمن : لأن ؟ اي ـ لأن ـ ؟ كلا ، فقط لانني مبلل وبردان . ولا يوجد غير ـ لان ـ

الفتاة : بلى ، يوجد ، لان لك صوتاً حزيناً لا أمل فيه ، مفعم مفعم بالكـآبـه .

آه . كلام فارغ !أليس كذلك ؟ تعال ، ايها السمكة العجوز الصماء المبللـة .

بيكمـن : قفي . انك تسرعين . ساقي لاتساعدني . ابطأ قليلا .

الفتاة : آه . . صحيح . اذن ببطء . كسمكتـين هرمتين مبللتـين وباردتـين .

الآخر : لقد ذهبوا . هكذا هم ذوو القائمتين . انهم بشر غرباء جدا هؤلاء الذين يعيشون في هذا العالم . في البداية يلقون بأنفسهم في الماء وقد عشقوا الموت بكل وحشية . ولكن هذا صدفة يأتي واحد آخر من ذوي القائمتين ، بمعطف وثديين وشعر طويل . عندها تصبح الحياة فجأة ممتعة جدا وحلوة من جديد ، عندها لايريد اي انسان أن يموت . عندها لايريدون أن يموتوا على الاطلاق .

من أجل قليل من الشعر المتموج ، من اجل بشرة بيضاء وقليل من رائحة النساء ، ويصبحون اصحاء ويغادرون سرير الموت كعشرة آلاف وعل في شباط . ثم تبعث انصاف جثث الماء تلك حية من جديد ، تلك التي لم تعد تستطيع على الاطلاق ان تتحمل اكثر على هذه الكرة الارضية المعينة الموحشة . جثث الماء تتحرك وتنتقل من جديد . كل هذا من اجل بعض العيون من أجل قليل من الحنان الناعم الدافيء واند صغيرة ومن أجل رقبة نحيلة . حتى جثث الماء ، هؤلاء ذوو السيقان ، هؤلاء البشر الغريبون جدا هنا في هذا العالم .

المشهد الثاني

غرفة . مساء . صرير باب يفتح ثم يغلق . بيكمن . الفتاة .

الفتاة : هه .. والآن اريد ان اشاهد اولا السمكة المصطادة تحت المصباح .. آخ .. « تضحك » ولكن قل لي بحق السماء ، اي شيء هذا هنا .؟

بيكمن : هذا ؟ هذه نظارتي . نعم . أنت تضحكين . هذه نظارتي مع الاسف .

الفتاة : اتسمي هذه نظارة ؟ اعتقد انك مضحك عن قصد .

بيكمن : اجل ، نظارتي . معك حق : ربما تبدو مضحكة بعض الشيء . بهذا الاطار الحديدي الرمادي حول الزجاج ، ثم هذين الشريطين الرماديين اللذين يجب ان يوضعا حول الاذنين . وهذا الشريط الرمادي الذي يركب فوق الانف . من هذا كله يحصل المرء على شكل وجه رمادي رسمي ، وجه انسان اصطناعي رسمي معدني . هكذا ... كوجه قناع الغاز . ولكنها أيضا نظارة قناع الغاز .

الفتاة : نظارة قناع الغاز ؟

بيكمن : نظارة قناع الغاز . لقد وجد منها للجنود الذين يحملون نظارات ، لكي يستطيعوا ان يروا ايضا من تحت قناع الغاز .

الفتاة : ولكن لماذا لاتزال تسير بها حتى الآن ؟ اليس لديك نظارات عاديــة ؟ .

بيكمن : كلا ، كان عندي . ولكنها تحطمت من اطلاق النار . كلا ، لم تكن جميلة . ولكني سعيد بأن عندي هذه على الاقل . انها بشعة جدا ، هذا اعرفه . وهذا يضعني في موقف حرج أحيانا عندما يضحك في الناس . ولكن في النهاية لافرق عندي ، فانا لا أستطيع الاستغناء عنها ، لانني اصبح كالعاجز دون نظارات . حقيقة ، كالعاجز تماما .

الفتاة : نعم ؟ تصبح كالعاجز تماما دون نظارات ؟ « مسرورة ، دون قســوة » .

اذن أعطني هذا النموذج المقرف بسرعة ، هه ، ماذا تقــول الآن ؟ ستحصل عليها ثانية عندما تذهب . اضافة الى ان هذا يريحني اكثر . عندما أعلم انك هكذا كالعاجز تماما . يريحني جدا . وبدون نظارات تبدو ايضا بشكل آخر تماما . الكآبة تبدو عليك بشكل أوضح الآن ، لانه كان عليك ان تنظر دائما من خلال نظارة قناع الغاز هذه .

بيكمن : الآن ارى كل شيء غير واضح تماما . اعطني النظارات . انني لم أعد أرى شيئا . حتى أنت أصبحت بعيدة جدا عني . غير واضحــة تمامــ .

الفتاة : رائع ، هذا ما اريده تماما . وهذا افضل لك أيضا ، فانت تبدو كالشبح بتلك النظارة .

بيكمن : قد اكون شبحا أيضا . احد أشباح البارحة الذي لايريد ان يراه أحد اليوم . شبح من الحرب قد رمم من اجل السلام بشكل اعتباطي .

الفتاة : (بود وحرارة) واي شبح عجوز بائس حزين . اعتقد انك تحمل واحدة من نظارة قناع الغاز في داخلك ايضا . ايها السمكةالعاجزة. اترك اي النظارة . انه لامر حسن جدا ، ان ترى في احدى الامسيات كل شيء غير واضح بعض الشيء . هل البنطال على قياسك على الاقل ، آهه، لابأس به ، هنا ، خذ السترة .

بيكمن : اوه .. انك تسحبينني من الماء ثم تتركينني ثانية اغرقمن جـديـد ؟

هذه سترة تصلح لاحد الابطال الرياضيين . من اي عملاق سرقتها؟

الفتاة : العملاق زوجي . كان زوجي.

بيكمن : زوجك ؟

الفتاة : نعم ، اتعتقد انني اتاجر بالالبسة الرجالية ؟

بيكمن : اين هو ؟ زوجك ؟.

الفتاة : (بمرارة ، تخفض صوتها) هلك من الجوع ، تجمد منالبرد سقط في الحرب ، لا أعرف . انه مفقود منذ ستالينغراد ، لقد كان ذلـك منذ ثلاث سنوات .

بيكمن : (يحرق ; في ستالينغراد ؟ في ستالينغراد ، اجل ، اجل ،في ستالينغراد ، لقد سقط بعضهم هناك . ولكن البعض قد عادوا ايضا . وهؤلاء قد ارتدوا أمتعة أولئك الذين لم يعودوا. الرجل الذي كانزوجك، والذي كان عملاقا وتخصه هذه السترة ، قد سقط صريعا . وأنا ، انـا آتي الى هنا وأرتدي أمتعته ؟ هذا شيء جميل ، اليس كذلك ؟ البس هذا جميلا ؟ وسترته كبيرة جدا ، كما لو انني سأغرق فيها تماما .

(بسرعة) يجب ان أخلعها . بلى ، يجب أن ارتدي امتعتي المبللة ثانية . انني أموت في هذه السترة . انها تخنقني . انني اضحوكة في هذه السترة . اضحوكة مملة خسيسة صنعتها الحرب. لا اريد ان ارتديهذه السترة ثانيـة .

الفتاة : (بحرارة ـ متشككة) اهدأ أيها السمكة . اتركها عليك ارجوك .

انت تعجبني هكذا أيها السمكة ، رغم حلاقة شعرك الغريبة . لقد جلبت هذه أيضا معك من روسيا ، اليس كذلك ؟ بهذه النظارة وهذه الساق وفوقهما هذه الفرشاة الصغيرة القصيرة . ارأيت لقد تصورت ذلك عليك الا تفكر بأني أضحك منها ايها السمكة.

كلا ، ياسمكة ، هذا لا أفعله . انك تبدو هكذا حزينا بشكل رائع، بالسترة العريضة ، وبهذا الشعر والساق العرجاء ، ايها الشبح البائس المسكين . اتركها ياسمكة ، اتركها . أنا لا ارى ذلك باعثا على الضحك. كلا ياسمكة ، انت تبدو حزينا بشكل رائع . بامكاني بأن أنوح عندما تنظر الي بعينيك الكئيبتين . انك لاتقول شيئا . قل شيئا ياسمكة ارجوك . قل أي شيء . لاضرورة لان يكون له معنى ، ولكن قل شيئاً . فالسكوت رهيب في هذا العالم. قل شيئا ، عندها لايكون المرء هكذا وحيدا .ارجوك افتح فمك أيها الانسان السمكة . لاتبق هكذا طوال المساء واقفا .تعال. اجلس . هنا ، الى جانبي . ليس هكذا بعيدا ، ياسمكة . تستطيع ان تقترب بكل هدوء ، فأنت تراني بكل تأكيد بشكل ضبابي فقط . اقترب، بالنسبة لي تستطيع ان تغلق عينيك. تعال وقل شيئا ، ليكون شيئاً هنا. الا تشعر ، كيف السكوت مريع ؟

بيكمن : (مرتبكا) انني انظر اليك بكل سرور . اجل اليك . ولكني اخاف مع كل خطوة ان تسير الامور الى الوراء . هذا ما اشعر به .

الفتاة : هه .. الى الامام ، الى الوراء . فوق ، تحت ، غداً قد نكون مستلقين بأجسام بيضاء ومنتفخة في الماء،كسكوت الفئران في البرد ولكننا اليوم دافئين . قل شيئا مرة اخرى هذا المساء ، انت ياسمكة . هذا المساء لن تسبح عني مرة ثانية . كن هادئا . انا لا أصدق كلمة مما تقول . ولكن الباب ، الباب ، أريد ان اقفله ، فهذا افضل.

بيكمن : دعي هذا ، أنا لست سمكة.ولا حاجة لك لان تقفلي الباب. كلا .. والله يعلم بأنني لست سمكة.

الفتاة : (بحرارة وود) انت سمكة ، سمكة . ايها الشبح المبلل المرمم .

بيكمن : (ساه تماما) هذا أيضا يعني . انني اغرق . هذا يخنقني هذا يحصل لاني لاارى بوضوح . كل شيء ضبابي تماما . ولكنه يخنقني.

الفتاة : (خائفة) ماذا جرى لك ؟ ماذا لديك ؟ انت؟

بيكمن : (بخوف متصاعد) انني اتحول الآن رويدا رويدا الى مجنون .

اعطني نظارتي.بسرعة . هذا كله يحصل فقط لان كل شيء ضبابي امام عيني . هناك ، اني أشعر بأن رجلا يقف خلف ظهرك . طوال الوقت تقريبا . رجل طويل ، من صنف الابطال الرياضيين . عملاق ، اتعلمين ، ولكن هذا يحصل فقط لانني لاأحمل نظارتي ، لان العملاق له ساق واحدة فقط . انه يقترب أكثر ، العملاق بساق واحدة وعكازتين . اتسمعين — تيك تاك ، تيك تاك . هذا صوت العكازتين .

الآن يقف خلفك . اتشعرين بنفسه في عنقك ؟ اعطي النظارة . لا أريد ان اراه ، هه ، الآن يقف بقربك تماما.

الفتاة : (تصرخ وتبتعد عنه ، يسمع صرير باب يفتح ويصفق،ثم يسمع بوضوح الى « تيك تاك » الصادر عن العكازتين) .

بيكمن : (هامسا) العملاق !

ذو الساق الواحدة:(بوتيرة واحدة) انت ماذا تفعل هنا،بأمتعتي، في مكاني ، مع زوجتي ؟

بيكمن : (كالمشلول) امتعتك ؟ مكانك ؟ زوجتك؟

ذو الساق الواحدة : (يتابع برتابة تامة وجمود) وانت ، ماذا تعمل هنا ؟

بيكمن : (بصوت منخفض ومتهدج) لقد سألت ليلة البارحة الرجل الذي كان مع زوجتي نفس السؤال أيضا . لقد كان بقميصي ،وفي سريري . لقد سألته : ماذا تفعل هنا ؟ عندها رفع كفيه وانزلهما ثانية وقال :

أجل ، ماذا افعل هنا . هكذا اجابني . عندها أغلقت باب غرفة النوم ، كلا ، لقد اطفأت النور اولا . ثم وجدت نفسي أقف خارجا في الشارع .

ذو الساق الواحدة قرب وجهك تحت الضوء . قريبة أكثر (بصوت اجوف) بيكمن !

بيكمن : نعم ، أنا بيكمن . كنت اظن انك لن تعرفني ثانية .

ذو الساق الواحدة : (بصوت منخفض ولكن بتأنيب جسيم) بيكمن .. بيكمن . .

بيكمن : (بعذاب) اسكت . لاتقل الاسم . لا اريد ان ادعى بهذا الاسم بعد الآن . توقف .

ذو الساق الواحدة : (يردد برتابة) بيكمن .. بيكمن..

بيكمن :(يصرخ هذا ليس انا ، لا اريد ان أكونه بعد الآن . لا أريد ان اكون بيكمن بعد اليوم.

(يركض خارجا ، يسمع صرير باب يفتح ويصفق . ثم يسمع صوت الريح ويرى انساناً يمشي في شارع يخيم عليه الهدوء والسكون).

الآخر : قف ! بيكمن :

بيكمن : من هناك ؟

الآخر : انا الآخر .

بيكمن : انت هنا ثانية ؟

الآخر : دائما وابدا ، بيكمن ، دائما وأبدا.

بيكمن : ماذا تريد ؟ دعني امر.

الآخر : كلا ، بيكمن ، هذا الطريق يؤدي الى الالب ، تعال،الطريق هو هذا فوق.

بيكمن : دعني امر ، اريد الذهاب الى الالب.

الآخر : كلا ، بيكمن ، تعال . عليك ان تتابع السير في هذا الطريق.

بيكمن : اتابع السير في ذاك الطريق ، علي أن اعش ؟ يجب علي ان اتابع السير والطعام والنوم ، كل شيء؟

الآخر : تعال ، بيكمن .

ببكمن : (بجمود) لاتقل هذا الاسم . لا اريد ان اكون بيكمن . انا ليس لي اسم بعد الآن . ايجب علي أن اعيش ، حيث يوجد انسان ، حيث يوجد رجل بساق واحدة ، رجل فقد ساقه بسببي ؟ رجل أصبح بساق واحدة فقط لانه وجد ضابط الصف بيكمن ، الذي قال:

ايها العريف باور ، عليك ان تحتفظ بموقعك مهما كانت الظروف حتى النهاية . انا يجب أن اتابع الحياة ، حيث يوجد ذو الساق الواحدة هذا ، والذي يقول دائما بيكمن ؟ بيكمن الذي لايغفر له مطلقا . بلا انقطاع بيكمن . وهو يقول هذا كما لو كان يقول ـ « قبر » ـ كما لو كان يقول: « قتل » أو « كلب » . الذي يقول اسمي مثل : نهاية العالم ، بكآبة وتحذير وشك ؟ وانت تقول ، يجب أن أتابع الحياة . اني اقف في العراء مرة ثانية . اني أقف دائما في العراء . والابواب مقفلة . علما بأنني انسان بساقين ثقيلتين متعبتين ، وبطن يزأر من الجوع ، بدم يرتجف هنا في العراء وفي الليل . اضافة الى ان ذا الساق الواحدة يلفظ اسمي دائما ، وانا لا استطيع حتى أن اغفو في الليل . اين يجب علي ان اذهب ؟ دعني امر .

الآخر : تعال ، بيكمن . علينا ان نتابع السير في هـذا الشارع . نستطيع ان نزور رجلا تستطيع ان تعطيها له .

بيكمن : ماذا ؟

الآخر : المسؤولية .

بيكمن : علبنا أن نزور رجلا ؟ أجل هذا ماريده . وسأعيد لـه المسؤوليـة .

اجل ، هذا ماريده . اريد ان أهجع ليلة واحدة دون ذي السـاق الواحدة . سأعيدها اليه . اجل ، سأسلمه المسؤولية . سأسلمه الاموات له . اجل ، تعال ، اننا نريد ان نزور رجلا يسكن بيننا دائما . في هذه المدينة ، في كل مدينة ، نريد أن نزور رجلا ، نريد ان نهديه شيئا ، رجلا طيبا عاقلا ، قام طوال حياته بواجبه فقط . ولكنه كان واجبا مريعا . كان واجبا مخيفا . واجبا لعينا . لعينا . لعينا . تعال . تعال.

المشهد الثالث

قاعة . مساء . صرير باب يفتح ثم يغلق . الزعيم وعائلته . بيكمن .

بيكمن : شهية طيبة ، سيادة الزعيم .

الزعيم : (يمضغ) عفوا ، ماذا ؟

بيكمن : شهية طيبة ، سيادة الزعيم .

الزعيم : انك تزعجنا عند عشائنا. هل موضوعك هام لهذه الدرجة؟

بيكمن : كلا . اردت ان احدد فقط ، عما اذا كان علـي ان اغرق نفسي مساء هذا اليوم ، ام ان ابقى على قيد الحياة . واذا بقيت على قيد الحياة ، عندها لا اعلم ، كيف . ثم انني قد ارغب ان آكل شيئا في النهار . وفي الليل ، وفي الليل اريد ان انام . لاشيء غير هذا .

الزعيم : هيه .. هيه .. لاتتلفظ هكذا بأشياء لارجولة فيها . قد كنت جنديا ، اليس كذلك ؟

بيكمن : كلا ، سيادة الزعيم .

الصهر : كيف ، كلا ؟ انك ترتدي زيا رسميا.

بيكمن : (برتابة) أجل ، ست سنوات ، ولكني كنت أفكر دائما ، عندما ارتدي الزي الرسمي لموزع بريد عشر سنوات كاملة، فانني لا أصبح بذلك موزع بريد .

الابنة : بابي ، اسأله ، ماذا يريد بالتحديد . انه يحدق في صحتي باستمرار .

بيكمن : (بلطف) نوافذكم تبدو دافئة من الخارج . اردت ان اعيد معرفتي :

كيف يكون المرء عندما ينظر من خلال مثل هذه النوافذ ، ولكن من الداخل ، من الداخل ، اتعرفين كيف يكون الحال ، عندما توجد نوافذ دافئة ومضاءة في الليل ، وانسان يقف هناك في العراء ؟

الأم : (دون سوء نية ، ولكن بفزع شديد)ارجوك ، قل له ان يرفع النظارات . اني ارتجف عندما انظر اليه .

الزعيم : هذه تدعى نظارة قناع الغاز ، ياعزيزتي . وقد قدمت كنظارة تحت قناع الغاز لضعيفي النظر من الجنود في القوات المسلحة عام ١٩٣٤ . لماذا لاترمي قطعة الحديد هذه ؟ لقد انتهت الحرب .

بيكمن : نعم ، نعم . انها انتهت . هذا مايقوله الجميع . ولكني مازلت احتاج النظارة . فأنا نظري ضعيف ، وبدون نظارة ارى كل شيء ضبابيا .

ولكن هكذا أستطيع ان أعرف كل شيء . انا ارى تماما من هنا ماذا لديكم على الطاولة

الزعيم : (مقاطعا) قل لي ، ماهذه الحلاقة الغريبة لشعرك ؟ أكنت مسجونا ؟

لقد التهمت شيئا،اليس كذلك؟هه ، انطلق ، لقد حاولت ان تتسلق مكانا ما ، وسجبوك ، اليس كذلك ؟

بيكمن : اي نعم ، سيادة الزعيم . لقد اشتركت بتسلق مكان ما . في ستالينفراد .

سيادة الزعيم . ولكننا لم نوفق بالتسلق وقبضوا علينا . لقد نلنا ثلاث سنوات جميعا ، ثلاثة آلاف رجل . وقائدنا كان يرتدي الزي المدني ويأكل الكافيار . ثلاث سنوات كافيار . والآخرون قد اسلقوا تحت الثلج وأفواههم قد حشيت بالوحل . ونحن كنا نغرف بالملاعق ماء مناخنا . ولكن الرئيس كان يجب ان يأكل الكافيار ، طيلة ثلاث سنوات ، اما نحن فقد حلقوا لنا رؤوسنا ، حتى الرقبة ، او حتى الشعر فقط ، انهم لم يدققوا في هذا الامر . ولكن الذين قطعت رؤوسهم كانوا الاكثر خطأ على كل حال . فهم لم يحتاجوا لان يغترفوا الكافيار دائما على الاقل .

الصهر : (مغتاظا) كيف تجد ذلك ، حماي العزيز،كيف تجدذلك؟

الزعيم : عزيزي الصديق الشاب ، انت تتصوّر الموضوع بكامله بشكل ملتو نحن المان ، ونريد ان نبقى الى جانب حقيقتنا الالمانية الطيبة . وقد قال « كلاوزه فيتس » من يرفع الحقيقة عاليا ، ليسير افضل دائما .

بيكمن : اجل ، سيادة الزعيم . هذا شيء جميل ، سيادة الزعيم انني اشارك العمل مع الحقيقة . اننا ناكل بعضنا حتى الشبع ، سيادة الزعيم ، حتى الشبع الكامل ، سيادة الزعيم . اننا نرتدي قميصا جديدا وبذلة لها ازرار ولكن لا عرى فيها . ثم نوقد المدفأة ، سيادة الزعيم ، فنحن نملك مدفأة ، ياسيادة الزعيم ، ونضع ابريق الشاي على النار لنحضر اقداحا من المشروب الممتع الممزوج بقليل من الكحول . ثم نغلق

ستائر النوافذ ونترك انفسنا تغوص في مقعد وثير ، فنحن عندنا مقاعد وثيرة . اننا نتنشق عطر زوجاتنا الناعم وليس الدم ، أليس كذلك سيادة الزعيم ، لادم ، واننا نشعر بسرور بالغ بالسرير النظيف الذي عندنا،نحن الاثنان ، سيادة الزعيم ، والذي ينتظرنا في غرفة النوم ، ناعما ، رخوا ، ابيض دافئا ، ثم نرفع الحقيقة عاليا ، سيادة الزعيم ، حقيقتنا الالمانية الطيبة .

الابنة : انه مجنون .

الصهر : اوه ، كلا ، انه سكران .

الام : أيها الوالد ، ضع نهاية لذلك . اني ارتجف من هذا الانسان.

الزعيم : (دون حدة) لدي انطباع قوي بأنك احد الذين اثر قليل من الحرب على عقولهم وجعلهم يخلطون بين الامور. لماذا لم تصبح ضابطا؟ كان ذلك سيجعلك تعيش في وسط مختلف تماما ، وكان سيجعلك تمتلك زوجة لائقة ، اضافة الى بيت مناسب الآن . من المؤكد انك كنت ستكون انسانا آخر تماما . لماذا لم تصبح ضابطا ؟

بيكمن : صوتي كان منخفضا جدا ، سيادة الزعيم ، صوتي كان منخفضا جدا .

الزعيم : ارأيت ، انك ناعم جدا ، كن صريحا ، انك احد أولئك المتعبين قليلا مع بعض الرخاوة ، أليس كذلك ؟

بيكمن : اي نعم ، سيادة الزعيم .هذا هو الحال . ناعم بعض الشيء رخو بعض الشيء . ومتعب ، سيادة الزعيم ، متعب ، متعب .اني لا استطيع النوم ، سيادة الزعيم ، ولا ليلة واحدة ، سيادة الزعيم . ولذلك اتيت الى هنا ، لذلك اتيت اليكم ، سيادة الزعيم ، لانني اعلم بأنكم تستطيعون مساعدتي . اريد في النهاية أن اعاود النوم ولو مرة واحدة . انني لا اريد اكثر من ذلك مطلقا . ان انام فقط ، نوماً عميقاً .

الام : ايها الوالد ، ابق معنا . انني أخاف أنني ارتجف مـن هذا الانســان .

الابنة : هراء ، والدتي . انه واحد من أولئك الذين يعودون الـى البيت بقليل من الصراع ، انهم لايؤذون .

الصهر : اني أجده متعجرفا نوعا ما ، هذا السيد .

الزعيم :(مفكرا) دعوني اتصرف ياجماعة ، اني اعرف هذهالنماذج من العسكر .

الام : يا الهي ، انه ينام واقفا .

الزعيم : (ابوي تقريبا) يجب ان نشدد القبضة قليلا ، هـذا هو كل شيء . دعوني أن اسوي الامر .

بيكمن : (بعيدا جدا) سيادة الزعيم ؟

الزعيم : نعم ، ماذا تريد ان تفعل ؟

بيكمن : (بعيدا جدا) سيادة الزعيم ؟

الزعيم : اني اسمع ، اني اسمع .

بيكمن : (في سكرة النوم ، حالما) اتسمع ياسيادة الزعيم ؟ اذن كل شيء جيد . عندما تسمع ، سيادة الزعيم ، فانني اريد أن اسرد لك حلمي ، سيادة الزعيم . الحلم الذي أحلمه كل ليلة ، ثم اصحو لان احدهم يصرخ بشكل مريع . او تعرف من هو هذا الـذي يصرخ ؟ انا نفسي ، سيادة الزعيم ، انا نفسي . غريب ، اليس كذلك ، سيادة الزعيم؟وعندما لا أستطيع أن أنام ثانية ، ولا ليلة واحدة ، سيادة الزعيم . تصـور ، سيادة الزعيم ، كل ليلة تستلقي وانت صاح . لذلك انا تعب ، سيـادة الزعيم ، تعب بشكل مذهل .

الام : ابق معنا ، ايها الوالد ، اني ارتجف .

الزعيم : (باهتمام) قل لي ، هل تصحو من احلامك ؟

بيكمن : كلا ، من صراخي ، ليس من الحلم ، من الصراخ.

الزعيم : (باهتمام) ولكن الحلم هو الذي يسبب الك هذا الصراخ، صحيح ؟

بيكمن : فكر قليلا ، طبعا ، هو الذي يسبب لي الصراخ . وانت تعلم بأن الحلم شيء غريب تماما . أريد ان اسرده . انت ستسمح لي طبعا، سيادة الزعيم ، اليس كذلك ؟ هنا يقف رجل يضرب الاكسيلوفون(١) . انه يعزف ايقاعا فخما . واثناء ذلك يتعرق الرجل ، لانه سمين بشكل غير عادي . وهو يضرب على آلة ضخمة جدا ، ولان الآلة كبيرة جدا كان عليه ان يندفع هنا وهناك عند كل ضربة . واثناء ذلك كان يتعرق ، لانه فعلا سمين جدا . ولكنه لم يتصبب عرقا ، وهذا هو الملفت للنظر . انه يتعرق دما ، دما ساخنا وغامقا . والدم يسيل بخطين احمرين عريضين حتى اسفل بنطاله ، حيث يبدو من بعيد كالجنرال . كالجنرال ! جنرال سمين دموي . كان يبدو عليه انه خبير قديم في المجازر ، لانه قد فقد يديه الاثنتين . اجل انه يضرب بيدين اصطناعيتين طويلتين وضامرتين، بدتا كما لو كانتا مقابض لقنابل يدوية من الخشب والاطارات المعدنية. انه موسيقي غريب جدا ، ذلك الجنرال . لان اخشاب آلته الموسيقية الضخمة لم تكن من الخشب على الاطلاق . كلام سيادة الزعيم . صدقني لقد كانت من العظام ، صدقني سيادة الزعيم . من العظام .

الزعيم : (بصوت منخفض) اجل ، انني اصدق ، من العظام .

---

(١) الاكسيلوفون : آلة موسيقية ايقاعية على شكل سلم صغير تضرب بعصاتين صغيرتين من الخشب . « المترجم »

بيكمن : (مازال يعيش في جو خيالي ، كالمتخدر) اجل ، ليس من خشب ، من عظام . عظام بيضاء رائعة . هنا عظام جماجم ، عظام الواح الكتف ، عظام الحوض . ومن اجل الاصوات العالية هناك عظام الساعد وعظام الساقين . ثم تأتي الاضلاع ، آلاف كثيرة من الاضلاع . وفي النهاية في نهاية الآلة تماما حيث تقع الاصوات المرتفعة جدا ، هناك عظام اصابع اليدين والقدمين والاسنان . اجل ، كانت الاسنان في النهاية . هذا هو الاكسيلوفون الذي كان يضرب عليه الرجل السمين في بنطال الجنرالات . ألم يكن موسيقيا غريبا ، ذلك الجنرال ؟

الزعيم : (دون تصميم) نعم ، غريب جدا ، غريب جدا جدا .

بيكمن : اجل ، والآن ينطلق ، الآن يبدأ الحلم . اذا ، الجنرال يقف امام الاكسيلوفون الضخم المصنوع من عظام البشر ويضرب مارشا بيديه الاصطناعيتين . انه مارش المجد البروسي ، ولكنه غالبا يعزف مارش دخول المصارعين الرومان والرفاق القدامى . انه يعزف ذلك في اغلب الاوقات . انك تعرفها بكل تأكيد سيادة الزعيم ، الرفاق القدامى ؟ (يدندن اللحن) .

الزعيم : اجل ، اجل ، طبعا (يدندن مثله) .

بيكمن : وبعدها يأتون . يدخل المصارعون والرفاق القدامى . ثم ينهضون من المقابر العامة وتنهداتهم الدموية النتنة تصل حتى القمر الابيض. ولذلك تصبح الليالي هكذا مرّة كأقذار القطط. وحمراء كشراب التوت البري على قميص ابيض. ثم تصبح الليالي هكذا ، حيث لانستطيع التنفس . وحيث نختنق اذا لم نجد فما نقبله ، ومشروبا كحوليا نشربه. الرائحة النتنة تصل حتى القمر . القمر الابيض ، ثم الانين الدموي سيادة الزعيم ، عندما يأتي الاموات ، الاموات بأجسادهم المبقعة.

الابنة : الا تسمعون ، بانه مجنون ؟ انه يقول بأن القمر لونه ابيض أبيض ، القمر .

الزعيم : (بنشاط) كلام فارغ : القمر طبعا دائما أصفر، مثل الخبز والعسل ، مثل الكاتو مع البيض . لقد كان القمر دائما أصفر .

بيكمن : اوه ، كلا سيادة الزعيم ، كلا ، في تلك الليالي حيث يأتي الاموات ، انه ابيض ومريض . انه في تلك الليالي كبطن فتاة حبلى اغرقت نفسها في جدول ماء . هكذا .. ابيض ، مريض ، مدور ، كلا سيادة الزعيم ، القمر في تلك الليالي ابيض ، حيث يأتي الاموات ، وتفوح من انينهم الدموي الرائحة النتنة الحادة كأقذار القطط حتى القمر الابيض المريض المدور ، دم ، دم . ثم ينهضون من القبور الجماعية بأربطة محمرة وازياء رسمية دموية ، ثم يظهرون من المحيطات ، من الاراضي القاحلة ومن الشوارع ، انهم يأتون من الغابات من الخرائب والمستنقعات متجمدين متفحمين ، مخضرين متفسخين . انهم ينهضون من الاراضي القاحلة بعين واحدة ، بلا اسنان ، بذراع واحدة ، بلا ارجل بأمعاء ممزقة ، بلا عظام جمجمة ، بلا أيد ، مليئين بالثقوب ، منتنين ، عميان ، انهم يأتون هائمين كموجة هائجة بأعداد لايدركها البصر وبآلام لاتدركها النفس . بحر الاموات الفسيح الهائل يجتاز شاطىء القبور ويدور بأجساد رخوة محطمة دامية عبر العالم . ثم يقول لي الجنرال ببنطاله ذي الخطوط الدموية : ايها المساعد بيكمن انت تتحمل المسؤولية . وعلي أن اقوم بالاحصاء . وعندما اقف هنا ـ أمام ملايين من الهياكل العظمية بابتسامتها الجوفاء الساخرة، أمام الاجساد المقطعة ، أمام الانقاض العظمية ـ بمسؤوليتي واعد . ولكن الاخوة لايعدون .

انهم يهزون بفكيهم بشكل مخيف ولكنهم لايعدون . الجنرال يأمر بخمسين انحناءة . العظام هشة تقرقع ، الرئتان تصويان ، ولكنهم لايعدون . أليس هذا تمردا سيادة الزعيم ؟ تمرد مفضوح ؟

الزعيم : (بهمس) اجل تمرد مفضوح.

بيكمن : انهم نكاية لايعدون . ولكنهم يعتصبون ، أولئك المتعفنين، ويشكلون جوقة كلامية . جوقة رعدية ، مهددة ، فارغة.

وهل تعلم ماذا يصرخون ، سيادة الزعيم؟

الزعيم : (هامسا) كلا .

بيكمن : انهم يصرخون ، بيكمن ، ايها المساعد بيكمن . دائما المساعد بيكمن والصراخ يتصاعد . والصراخ يتدحرج ويقرب حيوانيا كصراخ الآلهة ، غريبا ، باردا،عملاقا ، والصراخ يتضخم ويدور،ويتضخم ويدور .

والصراخ يصبح ضخما،ضخما ، ضخما خانقا ، لدرجة لا أستطيع معها ان أتنفس :

عندها أصرخ ، عندها أصرخ بأعلى صوتي في الليل . عندها يجب ان أصرخ بشكل مريع ، اصرخ بشكل مريع . ولذلك فانني أصحو بعد ذلك دائما .

كل ليلة ، كل ليلة ، المعزوفة الموسيقية على الاكسيلوفون الاعظم، وكل ليلة حوار الجوقة ، وكل ليلة الصرخة المريعة . وبعدها لا أستطيع ان أتابع النوم ، لانني فعلا أتحمل المسؤواية . لقد كنت مسؤولا فعلا . اجل ، كنت مسؤولا . ولذلك فاني أتيت اليكم سيادة الزعيم . لانني اريد في النهاية ان أنام مرة ثانية . اريد ان أنام ولا مرة واحدة . لذلك أتيت اليكم لانني أريد ان أنام ، ان انام في النهاية.

الزعيم : ماذا تريد مني اذن ؟

بيكمن : ان أعيدها اليكم .

الزعيم : ماذا ؟

بيكمن : (بشكل بدائي تقريبا) المسؤولية . انني أعيد اليكم المسؤولية . انسيتم ذلك نهائيا ، سيادة الزعيم ؟ إل ١٤ شباط ؟ عند غورودوك .

لقد كانت درجة الحرارة ٤٢ – غراد تحت الصفر . لقد اتيتم آنذاك الى موقعنا ، سيادة الزعيم ، وقلتم : مساعد بيكمن . وعندها بدأت أكتب ثم قلتم ، ونفسكم قد علق متجمدا كالجليد بياقة فروكم ، هذا ما ازال اعرفه تماما ، لانه كان لكم ياقة فرو جميلة جدا ، ثم قلتم :

مساعد بيكمن ، انني احملك المسؤولية من اجل عشرين رجلا . عليكم ان تستطلعوا الغابة شرق غورودوك ، وان تجلبوا معكم بعضا من الاسرى اذا امكن ، واضح ؟ نعم ، سيادة الزعيم ، أجبتكم وقتها .

وبعدها انطلقنا واستطلعنا . وأنا ، وأنا كنت المسؤول . وقد استطلعنا طوال الليل ، وبعدها جرى تبادل اطلاق نار ، وعندما عدنا الى موقعنا ، كان ينقصنا احد عشر رجلا . وأنا كنت مسؤولا .

اجل ، هذا هو كل شيء ، سيادة الزعيم ، ولكن الآن قد انتهت الحرب ، واريد أن أنام ، وان أعيد اليكم المسؤولية ، سيادة الزعيم .

الزعيم : ولكن عزيزي بيكمن ، انت تقلق نفسك دون سبب . لم يكن يقصد ماتتصوره انت مطلقا .

بيكمن : (دون انفعال ، ولكن بشكل جدي اكثر من اللازم) بلى ، بلى ، سيادة الزعيم . يجب ان يكون قد قصد ذلك ، فالمسؤولية ليست كلمة فقط او معادلة كيماوية ، يتحول بموجبها لحم الانسان الابيض الى أرض معتمة . لايستطيع المرء طبعا أن يجعل الناس تموت من أجل كلمة فارغة .

يجب ان نذهب بمسؤوليتنا الى مكان ما . الاموات لايجيبون . الاله لايجيب . ولكن الاحياء يسألون . انهم يسألون كل ليلة ، سيادة الزعيم . عندما استلقي صاحيا ، عندها يأتون ويسألون . نساء ، سيادة الزعيم ، حزانى ، نساء يرتدين ثياب الحداد . نساء عجائز بشعرهن الاشيب وأيديهن الضخمة القاسية . نساء صبايا بعيون مشحونة بشوق فريد . أطفال ، سيادة الزعيم ، اطفال ، كثير من الاطفال الصغار . وهؤلاء جميعا

يهمسون في الظلام ، ايها المساعد بيكمن ، أين ابي ؟ مساعد بيكمن ، مساعد بيكمن أين تركت زوجي ؟ مساعد بيكمن ، اين ابني ، اين اخي، مساعد بيكمن اين خطيبي ، مساعد بيكمن ، مساعد بيكمن ، اين ؟ اين؟ ايـن ؟

هكذا يهمسون حتى يظهر الصباح . انهم احدى عشرة امراة فقط، سيادة الزعيم ، بالنسبة لي احدى عشرة فقط . كم عدد الذين هم عندك سيادة الزعيم ؟

الف ؟ الفان ؟ أتنام جيدا ، سيادة الزعيم ؟ اذن من المؤكد لن يؤثر عليك اذا أضفت الى الالفين مسؤولية الاحد عشر رجلا . اتستطيع ان تنام سيادة الزعيم ؟ مع الفي شبح ليلي ؟ اتستطيع بشكل عام ان تعيش، سيادة الزعيم ، اتستطيع ان تعيش دقيقة واحدة دون ان تصرخ ؟سيادة الزعيم .

سيادة الزعيم ، أتنام جيدا في الليل ؟ نعم ؟ اذن من المؤكد انك غير متأثر .

اذن أخيرا أستطيع أن انام الآن — لو تلطفت واستعدت المسؤولية.

اذن استطيع أخيرا الآن ان انام بكل راحة نفس . راحة النفس ، هذا ماكنت اريده ، أجل ، راحة النفس ، سيادة الزعيم.

وأخيرا : انام ، يا الهي !

الزعيم : (يضيق نفسه . ولكنه يتضاحك ليغطي ضيق صدره ، ثم يتحدث دون سوء نية ، اقرب الى السخرية والقسوة ، بدماثة،متقلب جـدا) .

ايها الشاب ، ايها الشاب ، لا اعرف تماما ، لا اعرف تماما . انك مسالم متخف ، كيف ؟ انت محطم بعض الشيء ، اليس كذلك ؟ ولكن ، (يضحك في البداية بشيء من الارتباك ، ولكن شعوره البروسي السليم ينتصر في النهاية ، ويضحك ملء شدقيه) ياعزيزي ، ياعزيزي أكاد أعتقد انك مكار صغير ، اليس كذلك ؟ هل أنا على حق ؟ آه ؟

انظر ، انك مكار ، اليس كذلك ؟ (يضحك) ممتع ، ممتع تماما . من المؤكد انك ممتع تماما . كلا ، وهذا المزاج السوداوي ! أتعلم (مقاطعا ضحكاته) اتعلم ، بهذه القطعة الحديدية ، بهذا الدور تستطيع ان تظهر على المسرح ، تستطيع ان تظهر هكذا على المسرح . (الزعيم لايريد ان يجرح بيكمن ، ولكنه بصحته الجيدة وسذاجته كعسكري قديم ، يأخذ حلم بيكمن كطرفة) هذه النظارة المضحكة ، وهذه الحلاقة الساخرة،يجب ان نقدمها جميعا مع الموسيقى (يضحك) يا الهي ، هذا الحلم الممتع ، انحناءات انساقين ، الانحناءات مع موسيقى الاكسيلوفون لا ، ياعزيزي، يجب ان تظهر هكذا على المسرح . ستضحك الانسانية من نفسها ، ستضحك من نفسها حتى الاعياء . يا الهي (يضحك حتى تدمع عيناه ويلهث) انني استوعب البداية مطلقا ، انك اردت ان تعرض نمرة مضحكة لقد اعتقدت في الحقيقة . انك كنت تخلط بعض الشيء.

لم اتوقع ان تكون كوميديا بهذه الدرجة ، كلا ، والآن ياعزيزي ، لقد جلبت لنا امسية ممتعة حقا ، وهذه تستحق ان نقدم لك مقابلها شيئا .

اتعلم ماذا ؟ انزل الآن الى سائقي تحت ، خذ لك قليلا من الماء الساخن ، أغتسل واحلق ذقنك . دع نفسك تبدو انسانية . ثم دع سائقي يعطيك بذلة من بذلاتي القديمة . اجل ، هذا كلامي الجدي.ارم بأمتعتك الممزقة ، والبس بذلة قديمة من عندي ، وبامكانك ان تأخذها معك بكل ارتياح ، وبعدها ياعزيزي الشاب تستعيد انسانيتك مرة ثانية، تصبح انسانا من جديد .

بيكمن : (يصحو من احلامه ، ويصحو للمرة الاولى من جموده) انسان ؟ اصبح انسانا ؟

يجب ان استعيد انسانيتي من جديد ؟ (يصرخ) يجب ان اصبح انسانا ؟ ولكن ، من تكونون انتم ؟ بشر ؟ انسانيين ؟ آه ؟ كيف ! انكم بشر، اليس كذلك ؟

الام : (تصرخ بصوت حاد مجاجل ، يسقط شيء على الارض)كلا، انه يريد ان يقتلنا،كلا .. لا .. (ضجيج هائل ، اصوات العائلة تتداخل بانفعـــال) .

الصهر : امسك المصباح جيدا.

الابنة : ساعدونا ، لقد انطفأ الضوء ، لقد ارتطمت أمي بالمصبـــاح ورمته على الارض.

الزعيم : هدوءا ، ايها الاطفال.

الام : اشعلوا الضوء .

الصهر : ولكن اين المصباح؟

الزعيم : هناك ، انه هناك.

الام : حمدا لله ، أن عاد الضوء ثانية .

الصهر : وذهب الرجل . لقد بدا لي ذلك الاخ من الوهلة الاولى انه غير خالص النية .

الابنة : واحد ، اثنان ، ثلاثة ـ اربعة . كلا . كل شيء مازال هنا. لقد انكسر صحن الطعام الكبير.

الزعيم : صحيح ، يا للعنة ، ماذا كان يقصد من كل ذلك ؟

الصهر : ربما كان حقيقة ابله لا اكثر ولا اقل.

الابنة : كلا ، اترون ؟ زجاجة المشروب ـ الروم ـ ليست هنا.

الام : يا إلهي ، (الى الاب) مشروبك المفضل.

الابنة : ونصف الخبز أيضا ، ليس هنا .

الزعيم : ماذا ، الخبز ؟

الام : اخذ معه الخبز ؟ ولكن ماذا يريد بالخبز ؟

الصهر : ربما يريد أن يأكله . او يبادل عليه . هـذه الاوسـاط لايخيفها شيء .

الابنة : اجل ، ربما يريد ان يأكله .

الام : نعم ، ولكن ، ولكن خبزاً فقط ؟

(صرير باب يفتح ويغلق)

بيكمن : (مرة ثانية في الشارع ، يكرع من زجاجة) الناس معهم حق (يصبح سكرانا بالتدريج) في صحتك ، انه يدفيء ، كلا، الناس معهم حق . في صحتك . أيجب أن ننزوي ونحزن على الاموات ؟ في صحتك . الناس على حق ، الاموات تنمو وتتكاثر حتى فوق رؤوسنا . البارحة عشر ملايين اليوم أصبحوا ثلاثين مليونا ، غداً يأتي أحدهم ويفجر جزءا كاملا من الارض في الهواء . في الاسبوع القادم يخترع احدهم قتل الجميع في سبع ثوان بواسطة عشر غرامات من السم . أيجب ان نحزن ؟ في صحتك عندي احساس غامض ، بأن الوقت قد حان ، حيث يجب علينا ان نبحث لنا عن كوكب آخر في صحتك . الناس على حق ، سأذهب الى السيرك . انهم من المؤكد على حق . الزعيم كاد يموت من الضحك . قال ، يجب ان اظهر هكذا على المسرح ، وأنا اعرج ، بالمعطف ، بالوجه، بالنظارة على الوجه والفرشاة في الرأس . الزعيم على حق ، الانسانية تضحك من نفسها حتى الدمار ، في صحتك . يعيش الزعيم . لقد انقذ لي حياتي . حياك الله ياسيادة الزعيم . في صحتك . يعيش الدم ، تعيش القهقهات على الموتى . انا ذاهب الى السيرك . الناس يكاد يغمى عليهم من الضحك عندما تجري الاحداث بشكل مفزع مريع، حيث الدماء وكثير من الاموات . تعال ، اجرع مرة أخرى من القنينة . في صحتك . المشروب قد انقذ لي حياتي .

لقد غرق عقلي . في صحتك (سكران وبانطلاق) من عنده مشروب او سرير او فتاة ، فهو يحلم احلامه الاخيرة . غدا قد يكون الوقت متاخرا جدا . ليبني لنفسه ومن خلال احلامه سفينة نوح ، وليعبر سكرانا وهو يغني عن الانتقال من الفزع الى الظلام الدائم . الآخرون يغرقون من الخوف والشك . من عنده مشروب فقد انقذ . في صحتك يعيش الزعيم الدموي ، تحيا المسؤولية . تحية . سأذهب الى السيرك . يحيا السيرك ، السيرك كبير بأكمله .

المشهد الرابع

غرفة . مدير احد الملاهي الليلية . بيكمن مازال متأثرا قليلا بالكحول .

المدير (مقتنع جدا) انظر ، في الفن بشكل خاص نحتاج نحن من جديد الى شباب يتخذ موقفا فعالا تجاه كافة المشاكل ، شباب جريء ، متيقظ ...

بيكمن : (ساهما) متيقظ ، اجل يجب ان يكون يقظا جدا ..

المدير : شباب ثوري . نحن بحاجة الى عبقرية مثل شيلر ، الذي كتب لصوصه(١) وهو في العشرين من العمر ، نحن بحاجة الى اشخاص مثل غرابه وهايزيش هاينه(٢) نحن في أمس الحاجة الى عبقرية فذة وفعالة .. شباب غير خيالي ، قريب من الواقع ومتضامن . شباب غير عاطفي ، مستقيم ومفكر . نحن بحاجة الى اناس شباب ، الى جيل يرى ويحب الحياة كما هي ، يرفع الحقيقة عاليا ، غني بالمخططات ، غني بالافكار .. هذا كله لايجب ان يكون حكما بليغة ابدا .. او شعارات جاهزة أو محضرة ومنتقاة . يجب ان يكون ذلك صرخة ، ان يكون استغاثة لقلوبهم ، سؤالا يطرح ، املا ، جوعا .

---

(١) يقصد مسرحية « اللصوص » الشهيرة في الادب الالماني لشيلر .

(٢) من الادباء الالمان المشهورين .   « المترجم »

بيكمن : (لنفسه) جوع ، اجل ، هذا مانشعر به .

المدير : ولكن الشباب يجب ان يكون في مقتبل العمر ، حساسا وجريئا . بشكل خاص في الفن . انظر الي : لقد وقفت على خشبة الملهى وعمري سبعة عشر عاما ، وكنت ضد المتطفلين . ولكن ماينقصنا هم الطلائع الذين يقدمون الوجه الكئيب الحزين والحي لزماننا .

بيكمن : (لنفسه) اجل .. اجل .. دائما وابدا تقديم وجوه ، أسلحة ، اشباح . يجب أن يقدم شيء دائما .

المدير : ولكن بمناسبة الحديث عن الوجوه ، لماذا تسير بهيكل النظارات السافر هذا ؟ من اين لك هذا الشيء الغريب . ينتاب الانسان شعور بالتقيؤ عندما ينظر اليك . انه جهاز غريب تماما ، ذلك الذي تضعه على انفك .

بيكمن : (بشكل آلي) اجل ، نظارة قناع الغاز . لقد حصلنا عليها — نحن حملة النظارات — من الجيش ، حتى نستطيع ان نعرف العدو من تحت قناع الغاز ايضا لنضربه .

المدير : ولكن الحرب قد انتهت منذ فترة طويلة ونحن نعيش من جديد ومنذ فترة طويلة أيضا الحياة المدنية ، وانت ماتزال تظهر بهذا الزي العسكري الرسمي .

بيكمن : ارجو الا تؤاخذني . لقد قدمت أول البارحة من سيبيريا . أول البارحة ؟ اجل ، أول البارحة .

المدير : سيبريا ؟ مريع ، اليس كذلك ؟ فظيع ، اجل ، الحرب . ولكن النظارة ، اليس لديك نظارة أخرى ؟

بيكمن : انا سعيد بأنني أمتلك هذه على الاقل . هذه منقذتي . وبدونها كان لايمكن ان انقذ نفسي . اقصد دون النظارة .

المدير : اجل ولكن ألم توص على واحدة ياعزيزي ؟

بيكمن : اين ، من سيبريا ؟

المدير : آه ، طبعا . هذه القبية سيبريا . انظر ، أنا مزود بنظارات أجل ، ياعزيزي أنا مالك سعيد لثلاث نظارات عاجية اصلية . من العاج الاصيل ياعزيزي . واحدة صفراء للعمل . واحدة عادية للخروج ،واحدة مسائية للمنصة ، أتفهمني ، نظارة عاجية سوداء او ثقيلة ، انها تكمل الهيئة ياعزيزي ، رائعة .

بيكمن : وانا لا أملك شيئا أستطيع تقديمه لك ، كي تتنازل لي عن واحدة ، انا اعرف ايضا ، كيف تبدو هذه النظارة بشكل ابله واحمق ، ولكن ماذا أستطيع ان أفعل ؟ الا تستطيع ..

المدير : اين يذهب بك التفكير ياعزيزي ؟ انا لا أستطيع ان استغني عن اية واحدة من نظاراتي . ان جميع أفكاري ، وتاثيراتي ، وامزجتي متعلقة بها .

بيكمن : اجل ، هذا هو الواقع . والمشروب لايتوفر لدى المرء كل يوم . وعندما يكون الشراب كل شيء ، عندها تصبح الحياة كالرصاص، قاسية مقيتة ، ولا قيمة لها . ولكن من اجل المنصة قد يكون لهذهالنظارة القبيحة جدا تأثير افضل واكثر .

المدير : كيف ذلك ؟

بيكمن : اقصد : أكثر ضحاكا . الناس ستضحك حتى الإعياء ، عندما يشاهدونني بهذه النظارة . ثم اضافة الى ذلك حلاقة الشعر والمعطف والوجه ، يجب ان تتخيل وجهي . ان ذلك كله مضحك جدا، اليس كذلك ؟.

المدير : (يتحول الى القساوة) مضحك ، مضحك ؟ ستختنق الضحكات في حناجر الناس ياعزيزي . عندما سينظرون اليك سيزحف الفزع المقيت الى رقابهم . سيأتيهم الفزع المقيت امام هذا الشبح القادم

من العالم الآخر . ولكن الناس تريد ان تتمتع أخيرا بالفن ، ان تنهض ، ان تبني ، ولا تريد ان تشاهد أشباحا مبللة رطبة . كلا ، لانستطيع ان نتركك تظهر هكذا . يجب ان نقدم للناس ماهو أكثر ابداعا ، وتفكيرا ، ومرحا ، ماهو ايجابي . ايجابي ياعزيزي . فكـر بـ « غـوتـه » فكر بـ (موتسارت) ، عذراء اورليان ، ريشارد فاغنر ، شميلينج ، شارلـي تيميـل .

بيكمن : انا لا استطيع ان أقارن نفسي بمثل هذه الاسماء . انا بيكمن فقط ، باء في البداية ومن في النهاية .

المدير : بيكمن ؟ بيكمن ؟ بالنسبة لي هذا اسم غير دارج في الكاباريه حاليا ، أم انك عملت تحت اسم مستعار؟

بيكمن : كلا . اني جديد كلية . انا مبتدىء .

المدير : (ينقلب كلية) انت مبتدىء ؟ آه ياعزيزي ، ولكن الامور في الحياة الآن لاتسير بهذه البساطة، كلا ، انك تتصوّر بأن الامور بسيطة بعض الشيء . من لاشيء ـ بالنسبة لي او بالنسبة لله ـ لايمكن ان يحقق الانسان شهرة او نجاحا . انت نستخف بمسؤليتنا نحن أصحاب العمل.

تقديم مبتدىء يمكن ان يكون بداية الافلاس الجمهور يريد أسماء.

بيكمن : جوته ، شميلينج ، ستيرلي يتهبل او ما اشبه ذلك، أليس كـذلـك ؟.

المدير : تماما . ولكن مبتدئون ؟ وجوه جديدة غير معروفة ؟ ماهو عمرك بالضبط .

بيكمن : خمس وعشرون .

المدير : هه ، ارايت . عليك ان تترك الريح تهب عليك وحولك اولا، ياصديقي الشاب . عليك ان تدخل في معترك الحياة اولا . قل لي ، ماذا قمت بأعمال حتى الآن ؟.

بيكمن : لاشيء . . الحرب ! جعت ، تجمدت من البرد ، اطلقت النار ، الحرب ولا شيء غيرها .

المدير : لاشيء غير ذلك ؟ هه ، وما هذا ؟ عليك ان تنضج في معركة الحياة ياصديقي . عليك ان تعمل وتخلق لنفسك اسما ، عندها نستطيع ان نفسح لك مجالا واسعا ، تعرف على الحياة ، وبعدها عد الي ، عليك ان تصبح شخصا ما .

بيكمن : (الذي كان حتى الآن هادئا ورتيبا ، ينفعل بالتدريـج) واين يجب ان ابدأ ؟ اين اذن ؟ على المرء ان يمنح فرصة مرة واحدة في مكان ما . في مكان ما يجب ان يبدأ المبتدىء . في روسيا لم تهب الريـح علينا وهو لنا فقط وانما المعدن ، كثير من المعدن ايضا . معدن صلـب ملتهب لا قلب له . اين يجب علينا ان نبدأ اذن ؟ اين اذن ؟ نحن نريد ان نبدأ أخيراً ، يا بن الانسان .

المدير : يا بن الانسان عليك ان تتحمل . واخيرا انا لم ارسل احدا الى سيبريا . لست أنا .

بيكمن : كلا ، لا أحد ارسلنا الى سيبريا . نحن ذهبنا من انفسنـا فقط . الجميع ذهبوا من انفسهم ، والبعض بقي هناك من نفسه ايضا ، تحت الثلج ، تحت الرمل . اولئك كانوا محظوظين ، اولئك الذين بقـوا هناك ، الاموات .

ولكن نحن ، نحن لانستطيع الآن ان نبدأ في اي مكان ، ولا في اي مكان نستطيع البداية .

المدير : (متنازلا) كما تريد . هيا ، ابدأ اذن . قف هناك ، اذا اردت ، وابدأ . لاتطل ، الوقت غال . هيا ، اذا أردت . اذا اردت ان تتكرم وتتفضل ، فأنا اعطيك الفرصة الكبيرة . انت محظوظ جدا : اني اعيرك سمعي .

قدر ذلك ، ايها الشاب ، اقول لك ، قدر ذلك . . ابدا بحق الالـه أرجوك . . هيا .

(موسيقى اكسيلوفون هادئة ، تعرف من خلالها لحن اغنية (زوجة الجندي الصغيرة الشجاعة).

بيكمن : (يغني ، اقرب الى الالقاء ، بصوت منخفض ، بجمود ورتابة) :

زوجة الجندي الصغيرة والشجاعة .
انا اعرف ، مازلت أعرف الاغنية تماما .
الاغنية الحلوة الجميلة
لكن في الحقيقة : كل شيء كان قذارة .
اللازمة : وضحك العالم
وصرخت أنا عاليا
وضباب الليل
بعد ذلك غلط كل شيء
القمر فقط يبتسم ساخرا
خلال فتحة
في الستارة

* * *

عندما عدت الآن الى البيت
هناك كان سريري محتلا
وحيث انني لم انتحر
اذهلني ذلك كثيرا
اللازمة : وضحك العالم

* * *

بعد ذلك وفي منتصف الليل
ضحكت لفتاة جديدة .
عن المانيا لم تتكلم شيئا
والمانيا لم تسأل عنا أيضا.
الليل كان قصيرا ، وجاء الصباح
وعندها وقف واحد في الباب
كان له ساق واحدة وذلك كان زوجها
وهذا كان صباحا حوالي الرابعة.
اللازمة : وضحك العالم

* * *

والآن أتسكع ثانية في العراء
وتتفاعل الاغنية في نفسي
اغنية المرأة القذرة
اغنية المرأة القذرة
اغنية زوجة الجندي الطاهرة .

(يختفي صوت الاكستيلوفون)

المدير : (يجبن) لابأس ، لا ، حقيقة لاباس ، انها جرأة كاملة ، جيدة جدا بالنسبة لمبتدىء. ولكن بشكل عام تنقصها الفاعلية ، ياصديقي الشاب العزيز . كما ان عنصر التلوين ليس متوفرا . وينقصها الرونق الاخاذ . هذا طبعا ليس شعرا . مازال ينقصه الايقاع والشاعرية . والصنعة الجيدة التي يتطلبها موضوع انقطاع العلاقات الزوجية. الجمهور يجب أن يدغدغ لا أن يقرص . لكن ماعدا ذلك هو جيد بالنسبة لسنك. الفلسفة الادبية والحكمة العميقة مازالتا تنقصانك . ولكن كما قلت : بالنسبة لمبتدىء لاباس .. ولكن الموضوع مازال دعائيا جدا وواضحا جـدا .

بيكمن : (ساهما بعناد) واضح جدا ..

المدير : عال جدا ، مباشر جدا ، افهم . ينقصك بالنسبة لشبابك طبعا المرح.

بيكمن : (ساهما بعناد) المرح..

المدير : الرصانة ، التفكير الهادىء ، تذكر معلمنا القديم غوته. لقد خرج غوته مرة مع الامير الى الحرب ، وكتب ـ مسرحية غنائيةمرحة(١) في المعسكر .

بيكمن : (ساهما بعناد) مسرحية غنائية مرحة .

المدير : هذه عبقرية ، هذا هو البون الشاسع.

بيكمن : أجل ، يجب ان يعترف المرء بذلك ، انه لفرق شاسع.

المدير : صديقي العزيز ، دعنا ننتظر بعضا من السنوات.

بيكمن : ننتظر ؟ انني أشعر بالجوع ، يجب ان أشتغل.

المدير : نعم،ولكن الفن يجب ان يكون ناضجا . عرضك مايزال دون جاذبية او خبرة . انه بشكل عام سوداوي جدا ، عار جدا ، انك تجعل الجمهور يزعل مني . اننا لانستطيع ان نجعل الخبز الاسود ..

بيكمن : (ساهما بعناد) الخبز الاسود .

المدير : غذاء للناس ، عندما يتطلبون البسكويت . أصبر قليلا . تمرن ، قلم نفسك ودعها تنضج . ان ماقدمته مقبول جدا ، كما قلت ، ولكنه ليس فنا .

بيكمن : فن . فن ! ولكنه الحقيقة .

المدير : أجل ، الحقيقة ! ولكن الفن لاعلاقة له بالحقيقة !

---

(١) ترجمة لكلمة ـ أوبريت ـ في النص الاصلي . « المترجم »

بيكمن : (لنفسه ساهما) لاعلاقة له .

المدير : الحقيقة هنا لاتفيدك كثيرا .

بيكمن : (ساهما بعناد) لاتفيدني .

المدير : وبالحقيقة تجعل نفسك غير محبوب فقط . الى اين يمكن ان نصل ، لو أن الناس جميعا ارادوا فجأة قول الحقيقة ! من يريد اليوم ان يعرف شيئا عن الحقيقة ؟ هه ؟ من ؟ هذه هي الحقائق التي يجب الا تنساها .

بيكمن : (بمرارة) اجل . اجل . اني افهم . شكرا ايضا . بالتدريج سوف افهم . هذه هي الحقائق التي يجب الا ينساها المرء (صوته يزداد قساوة ، حتى يصبح عاليا جدا عند صرير الباب) التي يجب الا ينساها المرء : الحقيقة هنا لاتفيد كثيرا . بالحقيقة يجعل المرء نفسه غير محبوب فقط . من يريد اليوم ان يعرف شيئا عن الحقيقة ؟

(يصرخ) اجل ، بالتدريج سوف افهم ، هذا هو الواقع ، هكذا . . (بيكمن يذهب دون ان يلقي التحية . يسمع صرير باب يصفق بعد ذلك بقوة) .

المدير : ولكن أيها الشاب ! لم هذه الحساسية المفاجئة ؟

بيكمن : (يائسا) الخمر كان قد نفد
والدنيا كانت قاتمة
مثل جلد ، كجلد خنزيرة مسنة
الطريق الى الالب مستقيم من هنا .

الآخر : ابق هنا بيكمن ، الطريق من هنا ، هنا فوق .

بيكمن : الطريق خبثت رائحته من الدماء . هنا قد ذبحوا الحقيقة . طريقي أريده ان يوصلني الى الاب . وهذا الطريق هو هنا تحت .

الآخر : تعال بيكمن ، يجب الا ندع للشك طريقا الى نفسك . الحقيقة مازالت تعيش .

بيكمن : الامر مع الحقيقة هو كما لو كان مع عاهرة معروفة في كل المدينة . الكل يعرفها . ولكن الكل يفجع عندما يقابلها في الطريق . مثل هذه الاشياء يجب ان يحتفظ المرء بها لنفسه سرا ، في الليل . في النهار تصبح مفزعة ، فظة وبشعة كالعاهرة والحقيقة . والبعض لايتحملهاطوال حياته .

الآخر : تعال بيكمن ، في مكان ما يوجد باب مفتوح دائما .

بيكمن : نعم ، من اجل غوته ، من أجل شيرلي يتميل اوشميلينج . ولكني بيكمن فقط لاغير . بيكمن بنظارة مضحكة وحلاقة تدعو للسخرية . بيكمن . بساق عرجاء وبمعطف بابا نويل . انني تكتة سيئة فقط ،صنعتها الحرب ، شبح البارحة ، ولانني بيكمن فقط ولست موتسارت ، لذلك فالابواب كلها موصدة . هه . لذلك اقف في العراء مرة ثانية .

وساقف دائما . دائما وأبدا في العراء . ولانني مبتدىء ، لذلك لا أستطيع ان ابدأ في أي مكان . ولانني هادىء جدا ، لم أصبح ضابطا، ولان صوتي مرتفع جدا ، فانني ازعج الجمهور . ولان لي قلبا يصرخ عبر الاموات في الليل ، لذلك يجب أن أصبح انسانا من جديد ، في بذلة سيادة الزعيم .

الخمر قد نفد

والدنيا قاتمة

مثل جلد ، كجلد خنزيرة مسنة .

الطريق تفوح منه رائحة الدماء النتنة ، لان المرء قد ذبح الحقيقة، وجميع الابواب مغلقة ، أريد أن أذهب الى البيت ، ولكن جميع الشوارع مظلمة . الطريق الى الالب فقط هنا تحت مضاءة ، اوه ، انها مضاءة .

الآخر : ابق هنا بيكمن . ان طريقك هو هنا . هنا الطريق الى البيت .

بيكمن يجب ان تذهب الى البيت ، والدك يجلس في القاعه وينتظر، ووالدتك تقف عند الباب . لقد عرفت خطواتك .

بيكمن : يا الهي : الى البيت ! نعم ، اريد أن أذهب الى البيت . أريد ان أذهب الى أمي اريد أن اذهب أخيرا الى أمي . . الى . .

الآخر : تعال . هنا طريقك . هنا حيث يجب ان يذهب الانسان اولا ، وحيث يجب الا يفكر في النهاية .

بيكمن : الى البيت ، حيث توجد أمي ، أمي . .

المشهد الخامس

منزل . باب . بيكمن .

بيكمن : بيتنا مازال قائما : وله باب . والباب موجود هنا من أجلي .

امي هناك ستفتح لي الباب وتدعني أدخل . ان بيتنا مازال قائما . الدرج مازال يصدر صوتا أيضا . وهذا هو بابنا . هنا يخرج والدي كل صباح حوالي الساعة الثامنة . وهنا يعود ويدخل كل مساء ماعدا أيام الاحد . هنا كان يتململ بمجموعة المفاتيح ويزمجر كل يوم ، حياة كاملة . من هنا تدخل أمي وتخرج ثلاث مرات ، سبع مرات ، عشر مرات في اليوم كل يوم ، حياة بطولها . حياة طويلة بكاملها .

هذا هو بابنا . هناك خلفه يوجد باب المطبخ . وهناك في الداخل تخدش الساعة بصوتها المبحوح ساعات الزمن التي لاتعود ، هناك جلست ولعبت على كرسي مقلوب لعبة سائق سيارة السباق . وهناك سعل ابي . هناك تتجشأ حنفية الماء المتعطلة ، وتصطك أحجار البلاط في أرض المطبخ عندما تقدم أمي أعمالها المنزلية هناك . هذا هو بابنا . هناك تنقضي حياة

مع كبة صوف لاتنتهي . حياة استمرت على هذا المنوال ثلاثين سنة كاملة، وسوف تستمر هكذا أيضا . لقد مرت الحرب أمام هذا الباب ، انها لم تحطمه ولم تخلعه من مفصلاته . لقد تركت بابنا قائما عن طريق الصدفة والغفلـة .

والآن هذا الباب موجود من أجلي . ويفتح من اجلي ثم يغلـق خلفي ، وعندها لن أقف في العراء بعد ذلك ، وسأكون في بيتي . هذا هو بابنا القديم بدهانه المهترىء وبصندوق بريده المكسور ، بزر جرسـه الكهربائي الابيض المخلخل وباللوحة النحاسية اللامعة ، التي تنظفها أمي كل صباح والتي كتب عليها اسمنا : بيكمن .

كلا ، اللوحة النحاسية غير موجودة هنا. لم لم تعد اللوحة النحاسية موجودة هنا ؟ من أخذ اسمنا اذن ؟ ماهذه اللوحة الكرتونية القذرة على بابنـا ؟

وبهذا الاسم الغريب ؟ هنا لاتسكن عائلة كرامر مطلقا . لم لم يعـد اسمنا مكتوب على الباب ؟ لقد كان موجودا هنا منذ ثلاثين سنة، ولا يمكن أن يخلع هكذا بكل بساطة ويستعاض عنه باسم آخر . اين هي لوحتنـا النحاسية اذن ؟ الاسماء الاخرى في البناء ماتزال موجودة على أبوابهـا كالعادة . لم لم يعد اسم بيكمن موجودا هنا ؟ لايمكن أن يثبت امرؤ هنا لوحة باسم آخر بكل بساطة ، عندما يكون اسم بيكمن قائما منذ ثلاثـين سنة . من يكون هذا المدعو « كرامر » ؟

(يدق الجرس . الباب يفتح ويسمع صرير) .

السيدة كرامر : (بترحيب لامبال ، مخيف ، ناعم ، يبدو اكثر هولا من كل جلافة قساوة) .

ماذا تريد حضرتك ؟

بيكمن : اجل ، يوما سعيدا ، انني . .

السيدة كرامر : من ؟

بيكمن : اتعلمين حضرتك أين بقيت لوحتنا النحاسية؟

السيدة كرامر : اي « لوحتنا » هذه ؟

بيكمن : اللوحة التي كانت مثبتة هنا دائما ، ثلاثين سنة كاملة .

السيدة كرامر : لا أعرف .

بيكمن : الا تعلمين اذن اين هم والداي؟

السيدة كرامر : من هم هؤلاء ؟ ومن تكون حضرتك؟

بيكمن : اسمي بيكمن . لقد ولدت هنا . وهذا هو بيتنا.

السيدة كرامر : (تزداد سخريتها بلؤم كما لو كانت تريد ان تبين خستها) كلا ، هذا غير صحيح ، هذا بيتنا . انك تستطيع ان تولد هنا، وهذا لايهمني على الاطلاق ، ولكن هذا ليس بيتكم . انه ملكنا.

بيكمن : اجل ، اجل ، ولكن أين هم والداي اذن ؟ يجب ان يسكنوا في مكان ما .

السيدة كرامر : قل لي : هل أنت ابن اولئك الاشخاص ، ابن بيكمن هل تدعى بيكمن ؟

بيكمن : نعم ، طبعا ، اسمي بيكمن. ولقد ولدت هنا في هذا البيت.

السيدة كرامر : انك تستطيع ذلك بكل تاكيد . وهذا لايغير شيئا على الاطلاق ولكن البيت بيتنا .

بيكمن : ولكن .. والداي ، الى اين رحل والداي ؟ الا تستطيعين ان تقولي لي أين هم ؟

السيدة كرامر : ألا تعلم ذلك ؟ قل لي : كيف تريد ان تكون ابنهم؟ انك تبدو لي كما لو كنت لاتعلم ذلك مطلقا ، ألا تعلم؟

بيكمن : بحق الاله ، أين ذهب ذلك الشخصان المسنان ؟ لقد سكنا هنا ثلاثين سنة . والآن فجاة لم يعودا موجودين هنا ؟ قولي شيئا ما . يجب ان يكونا في مكان ما .

السيدة كرامر : طبعا ، مع الفرقة « ٥ » حسبما أعلم .

بيكمن : الفرقة « ٥ » ؟ أي فرقة « ٥ » تعنين .

السيدة كرامر : « بأنفة ، قاصدة ايلامه دون عنف » ، الفرقة «٥» في أولسدورف . أتعلم ماهي أولسدورف ؟ انها منطقة القبور . أتعلم أين تقع أولسدورف ؟ انها باقرب من فولسبوتيل . هناك فوق المحطات الثلاث الاخيرة في هامبورغ . في فولسبوتيل : السجن ، في الستردورف مستشفى المجانين ، وفي أولسدورف : المقبرة .

أرأيت ، وهناك يوجد عجوزان . هناك يسكنان الآن . أنتقلا ، رحلا ذهبا . وهذا لاتريد أن تعلمه؟

بيكمن : وماذا يفعلان هناك ؟ هل هما ميتان ؟ لقد كانا يعيشان الى فترة قريبة . ومن أين لي أن أعلم ذلك ؟ لقد كنت ثلاث سنوات كاملة في سيبريا . أكثر من ألف يوم . أيجب أن يكونا قد توفيا ؟ لقد كانا هنا بكل تأكيد . لماذا توفيا قبل أن أعود الى البيت ؟ انهما لم يشكوا من شيء ، والدي فقط كان يشكو من السعال ولكنه كان يسعل دائما .

ووالدتي كانت تشكو من برد في قدميها من بلاط المطبخ . ولكن المرء لايموت من ذلك . لماذا توفيا اذن ؟ لم يكن هناك من سبب . انهما لايمكن أن يموتا هكذا بكل صمت وهدوء .

السيدة كرامر : (تودد اليه دون رقة ، وتتعاطف معه بجلافة) يا لك من ابن غريب . حسنا ، لننسى ذلك ، ألف يوم في سيبريا ، انها ليست مزاحاً .

اني أفهم ذلك ، عندما يكون على المرء أن يتقدم ويسير على ركبتيه . العجوزان بيكمن لن يعودا ، أتعلم ذلك . لقد بذلا بعض الشيء في سبيل الرايخ الثالث .

هل يجب ان يرتدي رجل عجوز مثله زيا رسميا ؟ وقد كان قاسيا بعض الشيء على اليهود . انك تعلم ذلك ، ياحضرة الابن ، اليس كذلك. ان عجوزك لم يستطع ان يهضم اليهود، لقد كانوا يحركون عليه ألم مرارته لقد أراد ان يرحلهم جميعا بنفسه الى فلسطين ، وقد كان يصرخ دائما. وهل تعلم انه كان يلعن اليهود دائما في الملجأ المخصص ضد الغارات الجوية عندما كانت الطائرات تلقي بقنابلها ، لقد كان سيدك العجوز فعالا جدا. لقد بذل بسخاء في سبيل النازيين . وعندما بدأ زمن النازيين ينحسر بدأت أسهم والدك تهبط بسبب اليهود . لقد كان قاسيا بعض الشيء على اليهـود .

لماذا لم يستطع أيضا ان يغلق فمه . لقد كان طبعا فعـالا جدا . العجوز بيكمن ، وعندما انتهى زمن شباب هتلر ، بدأ الخطر يقترب من والدك . حيث ارادوا ان يصلحوا الضرس . والضرس كان نخرا ، يجب أن نعترف بذلك . لقد فسد كلية . ولكن قل لي ، لقد شعرت بالسرور طوال أوقت من هذا الشيء المضحك ، الذي تحمله على انفك كنظارة . لماذا تفعل هكذا كالمهرجين . هذا لايستطيع المرء ان يأخذه كنظارة معقولة. أليس لديك نظارة عادية ايها الشاب.

بيكمن : (بشكل آلي) كلا ، هذه نظارة قناع الغاز التي يحصـل عليها الجنود .

السيدة كرامر : انني أعرفها . ولكن أنا شخصيا ان أحمل واحدة مثلها . واذا اضطررت فالافضل لي أن أبقى في البيت . انها ستكون شيئا مسليا لزوجي العجوز . أتعرف ماذا ستقول لك ؟ انه سيقول : يابني آدم ارفع هيكل الجسر هذا عن هيئتك .

بيكمن : تابعي . ماذا جرى لوالدي . ارجوك ان تتابعي قصة والدي لقد وصلت الى نقطة حساسة ومتوترة، هيا ، تابعي ياسيدة كرامر تابعي.

السيدة كرامر : لم يبق شيء لأقصه عليك في هذا الموضوع . لقد علقوا والدك في الهواء دون تقاعد ، مفهوم ، ثم أجبروه أيضا أن يترك البيت . لقد سمح لهما ان يأخذا معهما طنجرة فقط . لقد كان ذلك بالطبع مكدرا .

وكان سببا لنهايتهما إذ لم يستطيعا تحمل اكثر من ذلك . ولم تكن عندهما رغبة لمتابعة اكثر . عندها قرر الانسحاب نهائيا من الحزب النازي .

لقد كان تصرفا مناسبا من عجوزك ، هذا يجب ان يعترف له المرء به .

بيكمن : ماذا فعلا ؟ انسحبا نهائيا من ..

السيدة كرامر : (أكثر دماثة) الحزب النازي أجل ، العجوزان اللذان يخصانك لم تعد عندهما الرغبة في المتابعة اكثر . في صباح احد الايام كانا متكورين ومزرقين في المطبخ . لقد قال عجوزي : تصرف احمق ، كنا نستطيع ان نطبخ بالغاز شهرا كاملا .

بيكمن : (بصوت منخفض ، ولكن مهددا بشكل مرعب) اعتقد ، من الافضل ان تغلقي الباب بأقصى سرعة . بأقصى سرعة . واقفلي الباب ، اقفلي الباب بأقصى سرعة . انني أقول لك اغلقي .. (يسمع زئير الباب ، السيدة كرامر تصرخ بشكل هستيري ، والباب يغلق بقوة) .

بيكمن : (بصوت منخفض) انني لا أتحمل ذلك ، لا اتحمل ذلك ، لا أتحمل ذلك .

الآخر : بلى ، بيكمن ، بلى ، المرء يتحمل ذلك .

بيكمن : كلا ، لا أريد ان أتحمل ذلك كله أكثر من ذلك . اذهب عني . انت ايها الابله الذي يقول نعم دائما ، ابتعد .

الآخر: كلا بيكمن ، طريقك هو هنا فوق . تعال . ابق فوق ، بيكمن ، ان طريقك مازال طويلا . تعال .

بيكمن : انك خنزير . ولكن المرء يتحمل ذلك ، أي نعم . يتحمل المرء ذلك في هذا الشارع ويتابع السير . أحيانا لايستطيع الانسان ان يتنفس ، او يريد ان يقتل احدا . ولكن المرء يتابع التنفس ، والقتل لايحصل .

والمرء لايصرخ أكثر ايضا ، ولا يتنهد ، ويتحمل ، اثنان من الاموات من يتكلم اليوم عن اثنين من الاموات.

الآخر : أصمت بيكمن ، تعال.

بيكمن : سيكون الامر مزعجا بالطبع او كان الميتان هما هما والداك. ولكن ، اثنان من الاموات ، شخصان عجوزان ؟ ياخسارة الغاز ، كنا نستطيع ان نطبخ به شهرا كاملا .

الآخر : لاتستمع الى هناك ، بيكمن ، الشارع ينتظر .

بيكمن : اجل ، لاتستمع الى هناك . علما بأن للمرء قلبا يصرخ ، قلبا يريد ان يرتكب جريمة . ياله من قلب مسكين تعس ، يريد ان يقتل اولئك الحزانى الذين اعلنوا الحداد على الغاز . المرء له قلب يريد ان يهرب الى أعماق الالب ، افهم ذلك . القلب صرخ حتى بح ولم يسمعه احد . لا أحد هنا تحت ، ولا أحد هنا فوق . اثنان عجوزان انتقلا الى منطقة المقابر في اولسدورف . البارحة ربما كانوا ألفين ، أول البارحة ، ربما سبعين الفا . غدا سيصبحون أربعة آلاف او ستة ملايين . تحولوا الى مقابر العالم الجماعية ، من يسأل عنهم ، لا أحد . لا آذان انسانية هنا تحت ، وهناك فوق لا آذان الهية ، الاله ينام ، ونحن نتابع الحياة .

الآخر : بيكمن ، بيكمن ! لاتستمع الى هناك ، بيكمن . انت ترى كل شيء من خلال نظارة قناع الغاز . انت ترى كل شيء ملتويا ، بيكمن. لاتصغ الى هناك .

بيكمن ، لقد كان هناك زمن كان فيه قارئو الجريدة مساء يتنهدون بألم عندما يقرؤون تحت الضوء الاخضر لمصباح الغاز بأن فتاتين تجمدتا في الجليد في الاسكا . في الزمن الماضي كانت الامور تجري هكذا . كانوا لايستطيعون النوم في هامبورغ لان أحد الاطفال قد اختطف في بوسطن، في الزمن الماضي كان يمكن ان يحصل،ان يحزن الناس في سان فرانسيسكو عندما يسقط أحد قواد المناطيد في باريس.

بيكمن : في الزمن الماضي ، في الزمن الماضي ، في الزمن الماضي .متى كان ذلك ؟

قبل عشرة آلاف سنة ؟ اليوم يعدون قوائم الاموات بستة اصفار ولكن الناس لايتنهدون تحت أضواء مصابيحهم . انهم ينامون بهدوء وعمق ، عندما يكون لديهم سرير . انهم يمرون وينظرون الى بعضهم البعض بألم وصمت : بوجنات غائرة ، وظهور منحنية ، وشعور بالوحدة، والقسوة والمرارة . انهم يتخذون بأرقام لايستطيعون قراءتها لانها طويلة جدا . والارقام تعني ..

الآخر : لاتستمع ، بيكمن .

بيكمن : بل اسمع انت ، اصغ ، حتى تقع على الارض . الارقام طويلة جدا حيث نادرا مايستطيع المرء قراءتها . والارقام تعني .

الآخر : لاتستمع الى هناك .

بيكمن : بل استمع ، انها تعني أمواتا ، انصاف أموات ، أمواتا بالقنابل ، امواتا بالشظايا ، امواتا من الجوع ، امواتا بالقنابل ، أمواتا بالعواصف الثلجية ، أمواتا في المحيط ، أمواتا من اليأس ، قتلى ضائعين ، مفقودين . وهذه الارقام لها اصفار اكثر من اصابع يدنا

لاتصغ الى ذلك ، انت بيكمن ، الطريق ينتظر ، تعال..

بيكمن : انت ، انت ، الى أين يذهب الطريق ؟ أين نحن ؟ أما نزال نحن هنا ؟ ماتزال هذه هي الارض القديمة ؟ أم تكتسي جلودنا بالفراء ؟ ألم تظهر لنا أذناب ، او أنياب الحيوانات المفترسة او مخالبها ؟ اما نزال نسير على قائمتين . يا للانسان ، الانسان ، اي طريق انت ؟ الـى ايـن تذهب ؟ اجب أنت ايها الآخر ، الذي يقول نعم دائما ، اجب ايها المجيب الازلـي !

الآخر : انك تضيع نفسك يابيكمن ، تعال ، ابق فوق ، طريقك هو هنا ، لاتستمع الى هناك ، الشارع يفتح ويغلق . لاتصرخ بملء صوتك ، اذا كان منحدرا ومظلما ، الشارع طويل ويوجد مصابيح في كل مكان ، شمس ، نجوم ، نساء ، نوافذ ، وابواب مفتوحة : لاتصرخ ، عندما تقف نصف ساعة من الليل وفي الضباب وحيدا . انك ستواجه اناسا دائما . تعال أيها الشاب ، لاتصبح كسولا . لاتستمع الى رنين عازف الاكسيلوفون ، لاتستمع الى هناك .

بيكمن : لاتستمع الى هناك ؟ أهذا هو كل جوابك ؟ ملايين من القتلى وانصاف القتلى والمفقودين .. هذا كله لاقيمة له ؟ وانت تقول . لاتستمع الى هناك ؟ هل أضعت نفسي ؟ أجل ، فالشارع رمادي ومخيف ومنحدر ، ولكننا نقف خارجه ، في الطريق اليه . اننا نعرج ونندب ونجوع فوقه ، متعبين ، مساكين والبرد في أوصالنا ، ولكن الالب لفظني ثانية كلقمـة عفنة . الالب لايدعني أنام . أتقول . يجب ان أعيش ؟ ان أعيش هـذه الحياة ؟ إذن قل لي أيضا : لماذا من اجل من ؟ ولاي هدف ؟

الآخر : لاجلك ، لاجل الحياة . طريقك ينتظرك . والمصابيح تظهـر بين وقت وآخر .

أأنت جبان لدرجة انك تخاف من الظلام فيما بين مصباحين ... أتريد مصابيح فقط ؟ تعال بيكمن ، تابع حتى الصباح التالي .

بيكمن : انت ، انني جائع : انني ارتجف ، هل تسمع ، لا أستطيع الوقوف ، انني متعب انت ، افتح أحد الابواب ، اني جائع . الشارع مظلم ، وجميع الابواب مغلقة .

اغلق فمك أيها القائل نعم ، حافظ على رئتيك من أجل الآخرين . انني مشتاق لأمي . انني جائع للخبز الاسمر . لاضرورة لان يكون بسكوتيا ، كلا ، انه ليس ضروريا . والدتي كان عندها بكل تأكيد قطعة خبز أسمر من أجلي وجوربين دافئين . وكنت ذهبت الى سيادة الزعيم وأنا أشعر بالشبع والدفء ولجلست في المقعد الوثير وقرأت دوستويفسكي أو غوركي . انه لشيء رائع ، عندما يشعر المرء بالشبع والدفء ويقرأ عن شقاء الآخرين ويتنهد بكل صدق مشاركا اياهم آلامهم ، ولكن عيني تغلقان دائما . انني متعب كالكلاب ، انني أتمنى أن أتثاءب مثل الكلب، أتثاءب حتى الحنجرة انني لم أعد أستطيع الوقوف ، أنت ، انني تعب. والآن لم تعد عندي رغبة ، لم أعد أستطيع ، اتفهم . حتى ميللمتر واحد، ولا ....

الأخر : بيكمن لاتتراجع . تعال بيكمن ، الحياة تنتظر ، بيكمن، تعال .

بيكمن : لا اريد أن أقرأ دوستويفسكي ، إنني أشعر بالخوف . لن آتي . كلا .

اني متعب . كلا ، أنت ، انني لن آتي . أريد أن أرقد . هذا أمام بابي . انني اجلس هنا أمام بابي على الدرج ، انت ، ثم بعدها أرقد،أرقد أرقد حتى يأتي يوم تبدأ فيه الجدران بالتشقق وتتهدم من القدم ، او حتى التعبئة القادمة للجيش . أنني متعب كعالم كامل متثائب .

الآخر : لاتترك للتعب طريقا الى نفسك . تعال ، عش.

بيكمن : هذه الحياة ؟ كلا ، هذه الحياة هي أقل من لاشيء . انني لن أشارك بعد الآن . ماذا تقول ؟ الى الامام أيها الصحاب ، التمثيلية

ستستمر طبعا حتى النهاية بكل سهولة . من يعرف ، في أي زاوية مظلمة نرقد ، أو على أي صدر حلو ، عندما يغلق الستار اخيرا . خمس فصول مرعبة مثيرة .

الآخر : شارك ، الحياة حيوية ، بيكمن . كن مثلها حيويا .

بيكمن : اصمت . الحياة هكذا :

الفصل الاول : سماء رمادية . المرء يتألم .

الفصل الثاني : اسماء مادية . المرء يتألم ثانية .

الفصل الثالث : الجو يظلم ويهطل المطر .

الفصل الرابع : الجو يظلم أكثر . يرى امرؤ بابا .

الفصل الخامس : الوقت ليل ، ليل عميق ، والباب مغلق . المرء يقف في العراء . في العراء أمام الباب . يقف قريبا من نهر الالب ، نهر السين ، الفولغا ، بالقرب من الميسيسيبي ، انه يقف هنا ، يخرف ، ويرتجف من البرد ، ويجوع ويتعب ، اللعنة وفجأة يسقط والامواج تدور به دورة لطيفة وصغيرة ، ثم ينسحب الستار . اسماك ودود يتبرع بالتهليل والتصفيق بصمت . هكذا هو الحال . أهذا أكثر بكثير من لاشيء ؟ انني ، انني على كل حال لن أشارك بعد الآن ، تثاؤبي كبير كالعالم الواسع .

الآخر : بيكمن ، لاتنم ، يجب ان تتابع .

بيكمن : ماذا تقول ؟ انك تتكلم فجأة بصوت منخفض .

الآخر : قف بيكمن ، الشارع ينتظر .

بيكمن : الشارع سيضطر للتخلي بكل تأكيد عن خطواتي المتعبة . لماذا أنت بعيد عني كثيرا ؟ انني لا أستطيع ، لا أستطيع مطلقا أن أف . . . . . سمك . « يتثاءب » .

الآخر : بيكمن ، بيكمن .

بيكمن : هـ . . . ســم . . « لقد قام »

الآخر : بيكمن ، انك تنام .

بيكمن : « في نومه » اجل ، اني انام .

الآخر : إصحَ ، بيكمن ، يجب أن نعيش .

بيكمن : كلا ، اني لا أفكر ان أصحو مطلقا . انني أحلم الآن . انني أحلم حلما رائعا .

الآخر : لاتتابع الحلم ، بيكمن ، يجب أن تعيش.

بيكمن : أعيش ؟ أين ، انني أحلم الآن بانني أموت.

الآخر : أقول لك قف ، عش .

بيكمن : كلا ، لا أريد أن أقف بعد الآن . انني ما أزال أحلم حلما جميلا ، انني ملقى في الشارع وأموت . الرئة لم تعد تعمل ، القلب لم يعد يعمل ، والساقين كذلك لم يعودا يعملان . بيكمن بكامله لم يعد يعمل أتسمع ؟ انه عصيان كامل للاوامر . المساعد بيكمن لم يعد يشارك ، رائع ، اليس كذلك؟

الآخر : تعال ، بيكمن ، يجب ان تتابع.

بيكمن : أتابع ؟ اتعني الى الوراء . الافــرنسي يقــول A bas انه لجميل أن يموت المرء ، أنت ، انني لم أكن اظن ذلك.

اعتقد ان الموت يجب أن يكون محتملا جدا . لم يعد أحد حتى الآن ثانية لانه لم يتحمل الموت ، ربما هو لطيف جدا ، الموت ، وربما أكثر لطفا من الحياة ، وربما . . . اعتقد أيضا انني أصبحت في السماء . انني لم اعد احس بنفسي . وعدم الاحساس هذا ، كأن يكون المرء في السماء . وهناك يتقدم رجل عجوز ، انه يبدو كالاله العزيز . أجل ، تقريبا مثل الاله العزيز . ولكنه لاهوتي بعض الشيء وبكاء . هل هو الاله المحبوب؟ يوما سعيدا ايها الرجل العجوز . أنت الاله المحبوب؟

الاله : (بلهجة بكائية) انني الاله المحبوب ، ايها الشاب ، ياشابي المسـكين .

بيكمن : آه ، اذن انت الاله المحبوب . من سماك هكذا بالتحديد ، الاله المحبوب البشر ؟ ام انت نفسك ؟ نعم ؟

الاله : البشر يدعونني ــ الاله المحبوب.

بيكمن : غريب ، اجل ، لابد ان الذيـن يدعونك هكـذا هم اناس نادرون جدا . انهم لاشك السعداء ، الذين يشعرون بالشبع،المحظوظون واولئك الذين يخافون منك الذين يسيرون في الشمس عشاقا او مشبعين او مسرورين ، او الذين يخافون في الليل ، ويقولون الهنا المحبوب ، الهنا المحبوب ، ولكني لا أقول : الهنا المحبوب ، انت ، انني لا أعرف أحـدا يدعى ــ الاله المحبوب .

الاله : ياولدي ، يامسكيني ..

بيكمن : متى كنت محبوبا على وجه التحديد ، ايها الاله المحبوب؟ اكنت محبوبا ، عندما تركت والدي الذي كاد ان يبلغ عامة الاول ، عندما تركت والدي الصغير يتمزق بقنبلة صاعقة ؟ اكنت عندها محبوبا ، عندما تركته يقتل ، ايها الاله المحبوب ، نعم؟

الاله : انني لم اتركه يقتل.

بيكمن : كلا ، أهذا صحيح . أنت افسحت المجال فقط . انك لم تسمع عندما صرخ ، عندما كانت القنبلة تزأر . أين كنت وقتهابالضبط، عندما كانت القنابل تزعق ، ايها الاله العزيز ؟ ام هل كنت محبوبا عندما سقط احد عشر رجلا من فرقة استكشافي ؟ احد عشر رجلا عدد قليل، ايها الاله المحبوب ، وانت لم تكن هناك على الاطلاق ، ايها الاله المحبوب. لقد صرخ الرجال الاحد عشر طبعا بأعلى صوتهم في الغابة المنعزلة ، ولكنك لم تكن هناك،بكل بساطة لم تكن هناك ، ايها الاله المحبوب . اكنت محبوبا

في ستالينغراد ، ايها الاله المحبوب ، اكنت هناك محبوبا ، كيف ؟ اجل؟ متى كنت على وجه التحديد محبوبا ، ايها الاله ، متى ؟ متى اهتممت بنا مرّة ، أيها الاله ؟

الاله : لم يعد احد يؤمن بي الا أنت ، ولا أحد . انني الاله الذيلم يعد احد يؤمن به . ولم يعد أحد يهتم به . انكم لاتهتمون بي .

ببكمن : هل درس الاله علم اللاهوت ؟ من يهتم بمن ؟ هه ، انك عجوز ، ايها الاله ، انك غير عصري . انك لم تعد تأتي مع قوائم موتانا الطويلة ومع خوفنا . اننا لم نعد نعرفك بشكل صحيح ، انك كتاب اسطورة الاله المحبوب .

اننا نحتاج اليوم واحدا جديدا،هل تعلم ، واحدا من اجل خوفنا وخطرنا .

واحدا جديدا جدا . آه ، لقد بحثنا عنك كل ليلة في كل خراب ايها الاله ، في كل حفرة قنبلة . لقد ناديناك . ايها الاله ، لقد كنا نزأر بأصواتنا اليك ، ونبكي ، ونلعن . اين كنت آنذاك ، ايها الاله المحبوب ؟ أين أنت هذا المساء ؟ هل رحلت عنا ؟ هل اغلقت على نفسك بشكل نهائي داخل جدران كنائسك القديمة الجميلة . الا تسمع صراخنا من خلال النوافذ المحطمة ايها الاله ؟ اين انت ؟

الاله : لقد تحول عني أولادي ، ولم أتحول عنهم . انتم تحولتم عني ، انتم عني . انني الاله الذي لم يعد أحد يؤمن به . لقد حولتم انفسكم عني .

بيكمن : ابتعد أيها العجوز . انك تفسد لي موتي . اذهب . انني أرى انك لست أكثر من لاهوتي بكاء . انك تحرف معاني الكلام : من يهتم بالآخر ؟ من تحول عن الآخر ؟ انتم عني ؟ نحن عنك ؟ انك ميت ، ايها الاله كن حياً ، كن حيا معنا في الليل عندما نكون وحيدين في البرد ، وعندما تقرقر المعدة في السكون ، عندها كن معنا حيا ايها الاله . هه ، اذهب ، انك لاهوتي ، دماؤه من الحبر ، اذهب ، انك بكاء ، عجوز . رجل عجوز .

الاله : شابي ، ياشابي المسكين . انني لا أستطيع تغيير ذلك. انني لم أستطع تغيير ذلك .

بيكمن : اجل هذا هو الموضوع ، ايها الاله . انك لاتستطيع تغيير ذلك . نحن لم نعد نخافك . اننا لم نعد نحب . وانت غير متطور . لقد جعلك رجال اللاهوت عجوزا . سرا ويلك ممزقة ، ونعلاك مثقوبتان ، وصوتك أصبح منخفضا . منخفضا جدا تجاه رعد زماننا . اننا لم نعد نستطيع سماعك .

الاله : كلا ، لا أحد يسمعني ، لم يعد احد يسمعني . ان أصواتكم عالية جدا .

بيكمن : أم ان صوتك منخفض جدا ، ايها الاله ؟ اعندك حبر كثير من الدم ، ايها الاله ، حبر لاهوتي كثير ؟ اذهب أيها الرجل العجوز ، لقد بنوا حولك جدارا في الكنيسة ، اننا لم نسمع بعضنا . ولكن حاول ان تجد لك حفرة او بذلة جديدة او غابة مظلمة في مكان ماقبل بزوغ الفجر . وإلاّ رموا كل شيء في حذائك . بعد ذلك او سارت الامور على غير المتوقع لها . فلا تقع في الظلام ايها العجوز ، فالطريق منحدر جدا وملىء بالهياكل العظمية . اغلق انفك ايها الاله .

ثم نم بعدها نوما هانئا ايها العجوز ، تابع نومك الهنيء ، أتمنى لك ليلة سعيدة .

الاله : بذلة جديدة او غابة مظلمة ؟ مساكيني ، أطفالي المساكين، شابي العزيز ..

بيكمن : اجل ، اذهب ، ليلة سعيدة.

الاله : مساكيني ، مساكيني . (يختفي) .

بيكمن : الناس العجائز يعانون اليوم أصعب الاوقات ، أولئك الذي لايستطيعون ان يكيفوا انفسهم مع الاوضاع الجديدة . نحن نقف جميعا

في العراء . والاله ايضا يقف في العراء ، ولم يعد احد يفتح بابا . الموت فقط ، الموت عنده لنا باب في النهاية . وانا في الطريق الى هناك .

الآخر : يجب الا تنتظر على الباب الذي فتحه لنا الموت . الحياة عندها الف باب .

من يعدك خلف باب الموت بأكثر من لاشيء ؟

بيكمن : وماذا يوجد خلف الابواب التي فتحتها لنا الحياة؟

الآخر : الحياة ، الحياة نفسها ، تعال ، يجب ان نتابع.

بيكمن : لم اعد استطيع ، الا تسمع خرير رئتي . كخ،كخ،كخ ، لم اعد استطيع .

الآخر : انك تستطيع . رئتاك لاتصدران أي صوت.

بيكمن : رئتاي تصدران خريرا ، من يصدر هذا الصـوت غيرهما اذن ؟ اسمع :

كخ،كخ . . من غيرهما؟

الآخر : مكنسة كناس الشارع ، هناك ، هناك يتقدم كناس الشارع هاهو يمر بنا ، ومكنسته تخربش فوق أحجار الرصيف كرئة مصـابـة بالربـو .

رئتاك لاتخربشان . اتسمع ؟ هذه هي المكنسة . اسمع ،كخ،كخ.

بيكمن : مكنسة كناس الشارع . تصدر هذا الصوت كخ،كخ،كرئة واحد يحشرج .

وهل يحمل كناس الشارع خطا احمر على بنطاله . هل هو جنرال كناسي الشوارع.

جنرال الماني لكناس الشوارع . وعندما يكنس تصـدر أصوات الرئتين المتحشرجين .

هذا الصوت ، كخ،كخ . ايها الكناس.

الكناس : انا لست كناس الشوارع.

بيكمن : انت لست كناس الشوارع ؟ أي شيء انت اذن؟

الكناس : انني موظف في مؤسسة الدفن ، للاوساخ والفضلات الفاسدة .

بيكمن : انت الموت ، وتسير ككناس للشوارع؟

الكناس : اليوم ككناس : للشوارع . البارحة كجنرال . الموت لايسمح له ان يكون مختارا . يوجد أموات في كل مكان . وحتى انهم اليوم يتمددون في الشارع ، البارحة كانوا يتمددون في ساحة المعركة ، هناك كان الموت جنرالا ، والموسيقى المرافقه كانت تعزف على الاكسيلوفون . اليوم هم متمددون في الشارع ، مكنسة الموت تصدر هذا الصوت ، كخ،كخ..

بيكمن : ومكنسة الموت تصوت كخ،كخ . من جنرال الى كناس شوارع . هل سقطت أسهم الاموات الى هذه الدرجة؟

الكناس : انهم يسقطون ، انهم يسقطون . دون تحية ، دون رنين اجراس . دون تأبين . دون تمثال المحاربين . انهم يسقطون ،يسقطون والمكنسة تعمل كخ،كخ.

بيكمن : يجب عليك ان تتابع ؟ ابق هنا . خذني معك . موت،ايها الموت ، انك تنساني ، انت ، ايها الموت.

الكناس : انا لا انسى احدا . آلتي الموسيقية تعزف ـ الاصدقاء القدامى ـ ومكنستي تعمل كخ،كخ. انني لا انسى احدا.

بيكمن : ياموت ، أيها الموت ، اترك لي الباب مفتوحا . أيها الموت، لاتغلق الباب ، ايها الموت.

الكناس : بابي مفتوح دائما ، دائما . صباحا . بعد الظهر . ليلا. في النور وفي الضباب . دائما بابي مفتوح ،دائما. في كل مكان. ومكنستي .. كخ .. كخ ..

(ينخفض صوت الكخ ، كخ ، بالتدريج . ويختفي الصـوت) .

بيكمن : كخ،كخ. اتسمع ، مثل خرير رئتي ؟ كمكنسة احد كناسي الشوارع . وكناس الشوارع يدعى ـ موت ـ ومكنسته تصدر صوتا مثل رئتي ، مثل ساعة قديمة بح صوتها : كخ ـ كخ . .

الآخر : بيكمن ، قف ، مازال لديك بعض الوقت ، تعال ، تنفس، تنفس بشكل سليم .

بيكمن : ولكن رئتي ماتزالان . . .

الآخر : رئتاك لايصدر عنهما اي شيء . لقد كانت المكنسة ، بيكمن، مكنسة احدى موظفي الدولة .

بيكمن : احد موظفي الدولة ؟

الآخر : اجل ، وقد ذهب منذ وقت طويل . تعال ، انهض ثانية، تنفس . الحياة تنتظر بألف مصباح والف باب مفتوح.

بيكمن : باب واحد ، واحد يكفي . وقد قال لي ، بأنه سيتركه لي مفتوحا ، من اجلي ، دائما ، في كل وقت . باب واحد .

الآخر : انهض ، انك تحلم حلما مميتا . انك تموت مـن الحلم، انهض .

بيكمن : كلا . سأبقى متمددا . هنا أمام الباب . والباب مفتوح، هكذا قال لي .
سأبقى هنا ممددا . ايجب علي ان انهض ؟ كلا ، انني احلم مباشرة حلما جميلا . حلما رائعا جدا . انني احلم،احلم، ان كل شيء قد انتهى. لقد مر احد كناسي الشوارع ، وقد اسمى نفسه ـ الموت ـ ومكنسته تخربش مثل الرئة ، بشكل مميت ، رهذا قد وعدني بباب ، بباب مفتوح كناسي الشوارع يمكن ان يكونوا أناسا ظرفاء . لطفاء كالموت . ومثل هذا الكناس قد مر بي.

الآخر : انك تحلم ، بيكمن . انك تحلم حلما مزعجا . اصح ، عش .

بيكمن : اعيش ؟ انني أتمدد في الشارع ، وكل شيء ، كل شيء ،انت كل شيء قد انتهى . انني على كل حال ميت ، كل شيء قد انتهى ، وانا ميت ، لقد مت .

الآخر : بيكمن ، بيكمن ، يجب ان تعيش . كل شيء يعيش ، الى جانبك ، يسارا ، يمينا ، امامك : الآخرون . وانت ؟ اين انت ؟ عش بيكمن ، كل شيء يعيش .

بيكمن : الآخرون ؟ من هم هؤلاء ؟ الزعيم ؟ المدير ؟ السيد كرامر ؟ أعيش معهم ؟ أوه ، انني قد مت . الآخرون بعيدون جدا ، وأنا لا أريد ان أراهم ثانية على الاطلاق . الآخرون قتلة .

الآخر : بيكمن ، انك تكذب .

بيكمن : انا أكذب ؟ أليسوا سيئين ؟ أهم جيدون ؟

الآخر : انت لاتعرف الناس . انهم جيدون وطيبون .

بيكمن : اوه ، انهم طيبون . وبكل طيبة قتلوني ، ضحكوا مني لدرجة الموت .

تركوني أجلس امام الباب . طردوني بكل طيبة انسانية . انهم متعنتون حتى في أعماق أحلامهم . حتى في اعماق نومهم . انهم يمرون بجثتي متعنتين حتى في النوم . انهم يضحكون ويمضغون ويغنون وينامون ويهضمون باقرب من جثتي . موتي لاشيء .

الآخر : انت تكذب ، بيكمن .

بيكمن : بلى ، ايها القائل نعم . الناس تمر فوق جثتي . الجثث مملة وغير مريحة .

الآخر : الناس لايمرون فوق جثتك ، بيكمن . الناس عندها قلب ، الناس يحزنون لموتك ، بيكمن ، وجثتك تقف في طريقهم ليلا ، عندما يريدون النوم . انهم لايمرون فوقك .

بيكمن : بلى ، ايها القائل نعم . انهم يفعلون ذلك . الجثث بشعة وغير مريحة .

انهم يمرون بها مسرعين وهم يسدون انوفهم ويغلقون عيونهم .

الآخر : انهم لايفعلون ذلك . إن قلبهم ينقبض عند كل ميت .

بيكمن : انتبه ، اترى ، هاهو أحدهم قادم . الا تزال تعرفه ؟ انه الزعيم الذي اراد ان يجعل مني انسانا جديدا ببذلته القديمة . سيادة الزعيم ، سيادة الزعيم .

الزعيم : يا للسماء ،أيوجد شحاذون من جديد ؟ انهم تماما كما في الايام الماضية .

بيكمن : تماما ، سيادة الزعيم ، تماما . كل شيء كما في السابق تماما . حتى ان الشحاذين يأتون من نفس الوسط . ولكني لست شحاذا مطلقا ياسيادة الزعيم ، ابدا انني جثةمائية . انني هارب من الجندية ، سيادة الزعيم . لقد كنت جنديا منهكا جداً . كان اسمي البارحةالمساء: بيكمن ، سيادة الزعيم . اتتذكر سيادتكم ؟ بيكمن . لقد كنت رخوا بعض الشيء ، اليس كذلك ؟ سيادة الزعيم ، انك تتذكر ؟ اجل ، وغدا مساء ستبعدني الامواج عن الشاطىء غبيا ابكما ومنتفخا . شيء بشع ، أليس كذلك ؟ سيادة الزعيم ؟ وأنا موجود على حسابك ، سيادة الزعيم شيء بشع ، اليس كذلك ؟ الفان واحد عشر مضافا اليهم بيكمن المجموع الفان واثنا عشر . الفان واثنا عشر شبح ليلي ،اوه.

الزعيم : انني لا أعرفك مطلقا ايها الرجل. لم اسمع ابدا عن احد يدعى بيكمن .

ماذا كانت رتبتك؟

بيكمن : ولكن سيادة الزعيم ، سيادة الزعيم سيتذكر بلا شك آخر جريمة له . الذي كان يحمل نظارة قناع الغاز وحلاقة شعر السجناء وذا ساق عرجاء . المساعد بيكمن ، سيادة الزعيم .

الزعيم : صحيح ، هذا . انظر ، هؤلاء اصحاب الرتب المنخفضة كلهم يثيرون الشك في البنوك . انهم يكرهون الحرب ومرشحون جثثا للماء . هل اغرقت نفسك ؟

اجل ، اكنت احد هؤلاء الذين توحشوا بعض الشيء في الحرب ، وتخلوا بعض الشيء عن انسانيتهم متناسين تلك الروح العسكرية. شيء كهذا ، منظر غير جميل.

بيكمن : اجل ، اليس كذلك ، سيادة الزعيم . تلك الجثث الكثيرة المتنفخة البيضاء الرخوة في الماء،منظر غير جميل في هذه الايام .وحضرتك هو القاتل ، سيادة الزعيم ، حضرتك . اتستطيع ان تتحمل ذلك ،سيادة الزعيم ، ان تكون قاتلا ؟ كيف تشعر بنفسك وانت هكذا كقاتل ، سيادة الزعيم ؟ .

الزعيم : عفوا ، كيف ذلك ؟ أنا؟

بيكمن : اجل سيادة الزعيم ، لقد ضحكت مني حتى الموت . لقد كان ضحكك اكثر فظاعة من كل موت في العالم ، سيادة الزعيم . لقد ضحكت مني حتى الموت ، سيادة الزعيم.

الزعيم : (غير مستوعب على الاطلاق) هكذا ؟ اي نعم . لقد كنت أحد أولئك الذين كانوا على كل حال سيهربون من الكلاب . والآن ، مساء سعيدا .

بيكمن : أتمنى لك ليلة هانئة ، سيادة الزعيم ، وشكرا جزيلا على التأبين . اسمعت ايها القائل نعم وصديق البشر ، تأبين من اجل جندي غريق . خاتمة انسان من اجل انسان.

الآخر : انك تحلم ، بيكمن ، انت تحلم ، الناس طيبون .

بيكمن : انك مبحوح ، ياصاحب الصوت المتفائل الرنان . هل اثر ذلك على صوتك ؟

اي نعم ، البشر طيبون ، ولكن أحيانا توجد أيام يواجه فيها المرء دائما بعض الناس السيئين ، ولكن الناس ليسوا سيئين لهذه الدرجة. انني أحلم فقط بالتأكيد . لا اريد ان اكون غير عادل ، الناس طيبون . ولكنهم مختلفون فقط بشكل مذهل هذا هو الموضوع ، انهم مختلفون لدرجة فوق حدود التصور . احد أولئك البشر زعيم ، بينما الآخر بنفس الوقت رتبة منخفضة . الزعيم شبعان ، ذو صحة جيدة ويرتدي سروالا داخليا من الصوف ومساء عنده سرير وامرأة .

الآخر : بيكمن ، لاتتابع الاحلام . انهض ، عش ، انك تحلم كل شيء بشكل منحرف .

بيكمن : والآخر ، انه يجوع ، ويعرج ، وليس عنده حتى قميص. وفي المساء عنده مقعد قديم كسرير ، ويستعيض بصفير الجرذان المصابة بالربو من قبوه عن وشوشة زوجته . كلا ، البشر طيبون . ولكنهم مختلفون فقط ، مختلفون عن بعضهم البعض بشكل غير معقول ابدا.

الآخر : الناس طيبون ، وكلهم فقط لايعلمون ، انهم دائما لايعلمون، ولكن قلبهم . انظر في قلوبهم . قلوبهم طيبة . ولكن الحياة فقط لاتفسح لهم مجالا لاظهار قلوبهم . ارجوك ان تعتقد بأن الناس في الاصل كلهم طيبون .

بيكمن : طبعا ، في الاصل . ولكن الاصل غالبا مايكون عميقا ، عميقا بشكل غير متصور اجل ، من الاصل جميعهم طيبون ، ولكنهم مختلفون فقط. واحد أبيض والآخر رمادي . احدهم يرتدي سروالا داخليا ،والآخر لا . والرمادي الذي لايرتدي سروالا داخليا ، هو انا . كنت تعيس الحظ انا بيكمن ، جثة في الماء ، المساعد في طريق العمل ، أحد افراد الانسانية في طريق العمل .

الآخر : انك تحلم ، بيكمن . انهض . عش ، تعال ، انظر ، الناس طيبون .

بيكمن: ويمرون بجثتي وهم يمضغون ويضحكون ويبصقون ويهضمون. هكذا يمرون بموتي ، الطيبون الطيبون.

الآخر : اصح ، ايها الحالم . انك تحلم حلما مزعجا ، بيكمن ، اصح.

بيكمن : اي نعم ، انني احلم حلما سيئا ومروعا . هاهو مدير الملهى قادم . ايجب ان اجري حديثا معه ، ايها المجيب؟

الآخر : تعال بيكمن ، عش . الطريق مليء بالمصابيح . كل شيء يعيش ، عش معهم .

بيكمن : ايجب ان اعيش معهم ؟ مع من ؟ مع الزعماء ؟ كلا .

الآخر : مع الآخرين ، بيكمن . عش مع الآخرين.

بيكمن : مع المدير أيضا ؟

الآخر : معه ايضا ، مع الجميع.

بيكمن : حسنا ، مع المدير أيضا . مرحبا ياحضرة المدير.

المدير : كيف ؟ نعم ؟ ماالامر؟

بيكمن : أتعرفني ؟

المدير : كلا ، بلى ، انتظر لحظة . نظارة قناع الغاز ، حلاقة روسية ، معطف عسكري . اجل ، المبتدىء بأغنية عن تصدع العلاقات . كيف كان اسمك وقتها .؟

بيكمن : بيكمن .

المدير : صحيح . نعم ، ماذا ايضا؟

بيكمن : لقد قتلتني ياحضرة المدير.

المدير : ولكن ، عزيزي..

بيكمن : بلى ، لانك كنت جبانا . لانك خنت الحقيقة . لقد دفعتني الى نهر الالب ، لانك لم تعط فرصة للمبتدىء كي يبدأ . لقد أردت ان

اعمل . وقد كنت جائعا . ولكن بابك اغلق خلفي . لقد قذفتني الى الالب ياحضرة المدير .

المدير : لابد انك كنت فتى حساسا ، تسير في الالب ، في الرطوبة.

بيكمن : في الااب الرطب ياحضرة المدير . وهنا تركت نفسي تسير مع مياه الالب ، حتى شبعت . لقد شبعت مرة واحدة ، ياحضرة المدير، ومت مقابل ذلك . مأساوي ، اليس كذلك ؟ الا تصلح هذه اغنية ضمن استعراضك ؟ أغنية الموسم : مرة واحدة شبعت ومت مقابل ذلك .

المدير : (بعاطفة ، ولكن بسطحية واضحة) هذا مريع ، لقد كنت واحدا من اولئك الحساسين بعض الشيء . الذين لايمكن تصريف موادهم اليوم ، ويعتبرون بشكل عام كشائبة في المجتمع . لقد كنت مولعا بالحقيقة لدرجة الوحشية ، انت ايها المتعصب الصغير.

بيكمن: وفي ذلك الوقت اغلقت الباب في وجهي ياحضرة المدير. وكان الالب موجودا هنا تحت.

المدير : (كما فوق) الالب ، اجل . غرقا . انتهى كل شيء . ايها المسكين لقد دهستك الحياة . ضيقت عليك ولفت بك كثيرا . مرة واحدة تشعر بالشبع وتموت مقابل ذلك . اجل، لو اردنا جميعا ان تكون مرهفي الاحســـاس .

بيكمن : ولكننا لسنا كذلك ، حضرة المدير . لسنا مرهفي الاحساس الى هذه الدرجة .

المدير : (كما فوق) يعلم الله اننا لسنا كذلك ، كلا ، انك واحد من اولئك الملايين الذين كان عليهم ان يعرجوا في هذه الحياة ، ويكونــوا سعداء او سقطوا في الالب ، في الشبريه(١) ، في التايمز ، لافرق ، في اي مكان . ولن يشعروا قبل ذلك بالطمانينة.

---

(١) نهر في مدينة برلين . « المترجـم »

بيكمن : وانت ركلتني بقدمك حتى استطعت ان اسقط .

المدير : هراء . من يقول ذلك ؟ لقد كنت مخلوقا للادوار المأساوية .

ولكن الخامة رائعة . اغنية لمبتدىء جثة في الماء تحمل نظارة قناع الغاز . شيء مؤسف ، لان الجمهور ، لايريد مشاهدة مثل هذه الاشياء، شيء مؤسف (يخرج) .

بيكمن : أتمنى لك ليلة هانئة ياحضرة المدير .

اسمعت ؟ أيجب أن اتابع الحياة مع سيادة الزعيم وأتابع الحياة مع حضرة المدير ؟

الآخر : انك تحلم ، بيكمن ، اصح .

بيكمن :أنا أحلم ؟ هل أرى كل شيء ملتويا من خلال نظارة قناع الغاز التعسة هذه ؟ هل الجيع دمى ؟ بشر على هيئة دمى هازئة ممسوخة ؟ أسمعت التأبين الذي قدمه لي قاتلي؟خاتمة مبتدىء : انه واحد منأولئك أيضا ، انت ، ايها الآخر ، أيجب ان أبقى حيا ؟ أيجب ان اتابع النط في الشوارع ؟ الى جانب الآخرين ؟ ان لهم جميعا نفس الوجوه اللامباليـة المروعة . ويتكلمون جميعهم هكذا كثيرا الى مالانهاية . وعندما يرجوهم المرء ليقولوا « نعم » مرة واحدة فقط يصبحون عندها صما بكما اغبياء مثل ، اجل تماما ، مثل المخلوقات البشرية . وهم جبناء . لقد خانونا . خانونا بشكل مروع . عندما كنا مانزال صغارا كانوا يقومون بالحرب . وعندما أصبحنا أكبر ، عندها كانوا يحكون لنا عن الحرب ، وهم في غاية النشوة . لقد كانوا مسرورين دائما . وعندما اصبحنا أكبر أكثر ، عندها كانوا يفكرون بحرب لنا . ثم بعدها ارسلوا بنا . وكانوا مسرورين ،كانوا مسرورين دائما . ولا أحد قال لنا ، انكم ذاهبون الى جهنم . لا ، ابدا ، لا أحد . لقد عزفوا الموسيقى العسكرية ، وأقاموا الاحتفالات الكبيرة ، واخبار الحرب ومخططات تقدم الجيوش .

واناشيد الابطال ، ونياشين الدم . وكانوا مسرورين لدرجة كبيرة. واخيرا قامت الحرب ، ثم ارسلوا بنا ، ولم يقولوا لنا شيئـا . فقط :

موفقين ياشباب ، قالوا لنا : موفقين ياشباب . هكـذا خانونا .

هكذا خانونا بشكل مريع والآن يجلسون خلف أبوابهم . السيـد عضو هيئة التدريس ، السيد المدير ، السيد عضو هيئة المحكمة ،السيد رئيس الاطباء .

الآن لم يرسلنا احد . كلا ، لا أحد . كلهم يجلسـون الآن خلف ابوابهـم .

وابوابهم محكمة الاغلاق . ونحن نقف في العراء . ويشيرونبأصابعهم نحونا من كاتدرائياتهم ومن مقاعدهم الوثيرة . هكذا خانونا . هكذا خانونا بشكل مروع . والآن يمرون بجريمتهم ، يمرون بكل بساطة ، انهم يمرون فوق جريمتهم.

الآخر : انهم لايمرون ، بيكمن ، انك تضخم الامور . انت تحلم . انظر الى قلوبهم ، بيكمن . أن لهم قلوباً . انهم طيبون .

بيكمن : ولكن السيدة كرامر مرت فوق جثتي.

الآخر : كلا ، هي لها قلب أيضا .

بيكمن : السيدة كرامر .

السيدة كرامر : نعم ؟

بيكمن : اعندك قلب ، سيدة كرامر ؟ اين كان قلبك ياسيدة كرامر عندما قتلتني ؟ بلى ، سيدة كرامر ، انك قد قتلت ابن العجوزين بيكمن. الم تقض على والديه أيضا ، كيف ، كيف ؟ كوني صادقة ياسيدة كرامر، لقد ساعدت قليلا ، اليس كذلك ؟ لقد نغصت عليهم الحياة بعض الشيء، اليس كذلك ؟ ثم قذفت الابن الى ألالب . ولكن قلبك ، سيدة كرامر ،ماذا يقول قلبك ؟

السيدة كرامر : أفعلت ذلك بنفسك وأنت بهذه النظارة المضحكة؟ كيف لم يخطر ذلك على بالي . واكنك كنت تبدو لي متشائما ، ياصغيري. في الالب ، يفعلها في الالب ، ولد مسكين . ولكن لا..

بيكمن : اجل ، لأنك أوصلت لي خبر وفاة والـدي بشكـل ودي وبمشاركة داخلية عميقة . لقد كن بابك هو الاخير. وتركتني أقف خارجا في العراء . وقد كنت قد بنيت أملا ألف يوم ، ألف ليلة سيبرية علـى هذا الباب . لقد قمت أنت بجريمة صغيرة الى جانب ذلك ، اليس كذلك؟

السيدة كرامر : (بجلادة ، كي لاتبكي) في الحقيقة هناك نماذج ، يواكبهم سوء الحظ دائما . وقد كنت واحدا منهم . سيبريا ، صنبـور الغاز ، اواسدورف ، لقد كان صعبا بعض الشيء بكل تأكيد . وهذا يؤثر بي قلبيا ، ولكن الى اين يصل المرء عندما يريد أن يبكي جميع الناس . لقد ظهرت لي مباشرة بشكل قاتم ، ايها الشاب . ياله من ولد تافه،ولكن ذلك يجب الا يحك فيجلدنا ، والا فسدت الكمية القليلة من الزبدة النباتية التي سندهنها على الخبز . يفعلها بنفسه هكذا بكل بساطة في الماء . اجل، الانسان يشاهد أشياء غريبة . كل يوم يفعلها واحد بنفسه .

بيكمن : اجل ، اجل ، اتمنى لك حياة سعيدة ياسيـدة كرامر . اسمعت ؟ ايها الآخر ؟ تأبين امرأة مسنة لرجل شاب من قلبها . اسمعت أيها المجيب الصامت ؟

الآخر : اصح ، بيكمن.

بيكمن : انك تتكلم هكذا فجأة بصوت منخفض . انك تقف فجأة بعيدا عني .

الآخر : انك تحلم حلما مميتا ، بيكمن . اصح ، عش . لاتجعـل نفسك مهما هكذا .

الموت يوجد كل يوم . أيجب أن يكون الوجود الازلي مليئا بصراخ الحزاني؟عش . كل خبزك ، عش . الحياة لها ألف جانب . تمسك. قف.

بيكمن : اجل ، اني اقف . لان زوجتي قادمة هناك ، زوجة طيبة. كلا انها تصطحب معها صديقها . ولكنها كانت طيبة سابقا . لماذا بقيت ثلاث سنوات في سيبريا ؟ انها انتظرت ثلاث سنوات ، لانها كانت طيبة دائما معي . انه ذنبي . ولكنها كانت طيبة . ترى هل هي طيبة اليوم ؟

الآخر : حاول : عش !

بيكمن: انت ! لاترتعبي ، انني هو . انظري الي ، انني زوجك بيكمن. انت ، لقد قضيت على حياتي ، ايتها الزوجة. كان هذا مالايجب ان تفعليه. اقصد مافعلتيه مع الآخر ، لم يكن لي سواك . انك لاتستمعين الي أبدا. انت ، انا اعلم انه كان عليك ان تنتظري طويلا . ولكن لاتكوني حزينة، انني الآن بخير ، لقد مت . بغيرك لم تكن لدي رغبة بالمتابعة . انت، ولكن انظري الي ، انت ..

(الزوجة تمر متشابكة بشدة مع صاحبها ببطء ، دون ان تسمع بيكمن) .

انت ، لقد كنت مع ذلك زوجتي . ولكن انظري الي ، لقد قتلتيني لذلك تستطيعين رغم ذلك ان تنظري الي ولو مرة واحدة فقط .

انت ، انك لاتستمعين الي . ولكنك قتلتيني ، انت ، والآن تمرين بي هكذا بكل بساطة ؟ انت ، ولكن لماذا لاتستمعين الي ؟ (الزوجة قد مرت مع صاحبها) انها لم تستمع الي . انها لم تعد تعرفني . هل انا ميت منذ وقت طويل ؟ لقد نسيتني . وقد مر علي موتي يوم واحد فقط. هكذا هم طيبون ، اوه ، هكذا هم البشر طيبون . وانت ، يامن تقول نعم ، ويهتف مهللا ، ايها المجيب ؟ ولكنك لاتقول شيئا . وتقف بعيدا جدا . أيجب ان أتابع الحياة ؟ من اجل هذا عدت من سيبريا ؟ وانت، انت تقول : يجب ان اعيش . كل الابواب على يسار ويمين الشارع مقفلة، كل المصابيح مطفأة ، كلها . والمرء يتقدم فقط ، لانه يسقط .

وانت تقول ، يجب ان اتابع السقوط ؟ اليس عندك سقوط آخر لي استطيع ان افعله ؟ لاتبتعد هكذا كثيرا ، ايها الصامت انت . اما زال عندك لي مصباح في الظلام ؟ تكلم ، من المؤكد انك تعرف كثيرا.

الآخر: هاهي الفتاة قادمة، الفتاة التي سحبتك من الالب وادفأتك. الفتاة التي ارادت تقبيل راسك الغبي . انها لاتمر هكذا بموتك . لقد بحثت عنك في كل مكان.

بيكمن : كلا ، انها لم تبحث عني . لم يبحث عني اي انسان . لا اريد ان أؤمن بذلك مرة ثانية . لم أعد استطيع السقوط اكثر من ذلك. اتسمع ، لم يبحث عني اي انسان.

الآخر : الفتاة بحثت عنك في كل مكان.

بيكمن : ايها القائل نعم ، انت تعذبني . اذهب عني . .

الفتاة : (من غير ان تراه) ايها السمكة ، ايها السمكة ، اين انت ايها السمكة الصغيرة الباردة .

بيكمن : انا ، اني ميت.

الفتاة : اوه ، انت ميت ؟ وانا ابحث عنك في كل ارجاء العالم .

بيكمن : لماذا تبحثين عني؟

الفتاة : لماذا ؟ لانني احبك ، ايها الشبح المسكين . والآن ، انت ميت ؟ لقد كانت عندي رغبة عارمة لتقبيلك ، ايها السمكة الباردة

بيكمن : ايجب ان انهض واتابع السير ، لان الفتاة تناديني؟ فتاة ؟

الفتاة : نعم ، ايها السمكة.

بيكمن : لو لم اكن ميتا الآن ؟

الفتاة : اوه ، كلنا ذهبنا سوية الى البيت ، عندي . اجل . عد الى الحياة ثانية ، ايها السمكة الصغيرة الباردة ، لأجلي . معي. تعال، اننا نريد ان نكون احياء معا.

بيكمن : أيجب ان أعيش ؟ هل بحثت عني فعلا؟

الفتاة : دائما عنك ، عنك فقط . طوال الوقت، كنت ابحث عنك . آه ، لماذا مت ، ايها الشبح الاشهب المسكين ؟ ألا تريد ان تكون حيا معي؟

بيكمن : نعم ، نعم ، نعم . انني قادم معك . اريد ان أكون حياً معك .

الفتاة : اوه ، سمكتي !

بيكمن : انني اقف . انت المصباح الذي يضيء من اجلي ، من اجلي فقط .

ونحن نريد ان نكون احياء معا . ونريد أن نذهب معا في الشارع المظلم ونحن نكاد نكون ملتصقين . نريد ان نعيش معا ونكون متماسكين.

الفتاة : اجل ، انني اشتعل لاجلك فقط في الشارع المظلم .

بيكمن : اتفولين ، أنك تشتعلين ؟ ماهذا اذن ؟ ولكن كل شيء يصبح مظلما ، اين انت اذن ؟

(يسمع من بعيد جدا ــ التيك ــ تاك ــ لذي الساق الواحدة) .

الفتاة : اتسمع ؟ دودة الاموات تدق ، يجب ان اذهب ياسمكة . يجب ان اذهب ايها الشبح البارد.

بيكمن : ولكن الى اين تريدين الذهاب ؟ ابقي هنا . لقد اصبح كل شيء فجأة مظلما . ايها المصباح ، ايها المصباح الصغير . اضيء لي .من يدق هناك ؟ ان هناك من يدق . تيك ــ تاك، تيك ــ تاك . ولكن من كان يدق هكذا أيضا ؟ هناك تيك ــ تاك ــ تيك تاك . انه يعلو ويقترب ، تيك ــ تاك ــ تيك ــ تاك . (يصرخ) هناك (يخفض صوته) العملاق ، العملاق ذو الساق الواحدة بعصاه ، تيك ــ تاك ــ انه يقترب ، تيك ــ تاك ، انه قادم نحوي تيك ــ تاك ــ تيك ــتاك (يصرخ) ذو الساق الواحدة: (بثبات وهدوء) بيكمن ؟

بيكمن : (بصوت منخفض) انني هنا.

ذو الساق الواحدة : أما تزال حيا ، بيكمن ؟ انك قد ارتكبت جريمة قتل ، وما تزال حيا ؟

بيكمن : انني لم أرتكب جريمة قتل.

ذو الساق الواحدة : بلى ، بيكمن ، اننا نقتل كل يوم ، وكل يوم نرتكب جريمة قتل . اننا نمر كل يوم بجريمة قتل . وانت قد قتلتني ، بيكمن انسيت ذلك ؟ لقد كنت ثلاث سنوات في سيبريا أيضا ، بيكمن والبارحة مساء أردت الذهاب الى البيت ، ولكن مكاني كان محتلا ، وقد كنت انت هناك ، بيكمن ، في مكاني . عندها ذهبت الى الالب ، بيكمن ، تماما البارحة مساء . الى اين كان يجب علي ان اذهب الى غير ذلك،اليس كذلك بيكمن ؟ انت،الالب كان باردا ونديا . ولكن الآن قد تعودت ، لانني الآن ميت . كيف نستطيع ان ننسى ذلك سريعا ، بيكمن ؟ جريمة قتل لاينساها المرء هكذا سريعا . انها يجب ان تلاحق مرتكبها ، بيكمن .اجل، لقد ارتكب خطأ . كان يجب الا يسمح لي بالعودة الى البيت ، فلم يعد لي مكان في البيت بيكمن ، لانك كنت هناك ، انني لا أتهمك ، بيكمن ، اننا نقتل جميعا ، كل يوم ، كل ليلة . ولكننا نريد الا ننسى ضحايانا هكذا بسرعة . اننا نريد بكل تأكيد الا نمر هكذا بجرائمنا . اجل ، بيكمن، لقد اخذت لي مكاني على كثبتي ، عند زوجتي ، مع زوجتي التى حلمت بها ثلاث سنوات ، الف ليلة سيبرية . في بيتي كان هناك رجل يرتدي ملابسي بيكمن ، وقد كانت كبيرة جدا عليه ، ولكنه كان يرتديها ، وقد كان يشعر بالراحة والدفء في ملابسي ومع زوجتي ، وانت ، انت كنت ذاك الرجل، بيكمن عندها انتقلت انا الى مكان آخر . الى الالب . لقد كان باردا بعض الشيء ، ولكن المرء يتعود بعد ذلك . الآن انني ميت يوما كاملا ، وانت قد قتلتني وقد نسيت جريمة القتل . هذا مالا يجب عليك ، بيكمن . جرائم

القتل يجب الا ينساها الانسان،هذا مايفعله السيئون . من المؤكد انك لم تنسني ، بيكمن ، أليس كذلك ؟ يجب ان تعدني بذلك ، بأنك لن تنسى جريمتك .

بيكمن : انني لا انساك .

ذو الساق الواحدة : هذا جميل منك ، بيكمن . في هذه الحالة يستطيع المرء ان يموت بكل راحة ، عندما يفكر بي واحد على الاقل ،على الاقل قاتلي ، في بعض الاحيان ليلا ، بيكمن ، عندما لاتستطيع النوم — عندها استطيع على الاقل ان اموت براحة كاملة (يختفي) .

بيكمن : (يصحو) تيك — تاك — تيك تاك . أين انا ؟ هل كنت أحلم ؟ هل أنا اذن غير ميت ؟ هل أنا اذن حتى الآن لست ميتا ؟تيك—تاك، في أعماق الموت بكامله . تيك — تاك — تيك — تاك،اتسمع دود الاموات؟ وأنا ، يجب ان اعيش ؟ وكل ليلة سيقف واحد حارسا الى جانب سريري، وانا لن أتخلص من خطواته : تيك — تاك ، تيك — تاك ،كلا .

هذه هي الحياة . انسان موجود هنا ، والانسان يأتي الى المانيا ، والانسان يرتجف . انه يجوع ويعرج . رجل يعود الى المانيا . انه يعود الى البيت ، وهناك سريره محتل . باب يُصفَق في وجهه ، ويقف هو خارجا .

رجل يعود الى المانيا . يجد فتاة ، ولكن الفتاة لها زوج بساق واحدة ، ويئن دائما بأحد الاسماء . والاسم هو بيكمن . باب يصفق في وجهه ، ويقف هو خارجا .

رجل يعود الى المانيا ، يبحث عن اناس ، ولكن زعيما يضحك من أعماقه لدرجة الموت . باب يغلق بعنف ويقف ثانية في العراء .

رجل يعود الى المانيا . يبحث عن عمل ، ولكن احد المدراء كان جبانا ، والباب يصفق ، ومرة ثانية يقف في العراء .

رجل يعود الى المانيا . يبحث عن والديه ، ولكن امرأة عجوز تحزن على الغاز والباب يصفق ، ويقف خارجا .

رجل يعود الى المانيا . ثم يأتي ذو الساق الواحدة ـ تيك ـ تاك، يتقدم تيك ـ تاك . ويقول ذو الساق الواحدة بيكمن . يقول دائما بيكمن.

انه يتنفس بيكمن ، انه يشخر بيكمن . انه يئن بيكمن ، يصرخ ، يلعن ، يصلي بيكمن . ويذهب في صلب حياة قاتلة تيك ـ تاك ـ تيك ـ تاك . والقاتل هو انا . انا ؟ القتيل ، انا الذي قتلوني ، انا القاتل ؟ من يحمينا كي لانصبح قتلة ؟ اننا نقتل كل يوم ، ونقتل كل يوم . اننا نمر كل يوم بجريمة قتل .

والمجرم بيكمن لم يعد يستطيع تحمل ذلك ، ليكون قتيلا وليصبح قاتلا . وهو يصرخ في وجه العالم : انني أموت . ثم يرقد ذلك الرجل الذي عاد الى المانيا بعد ذلك في مكان ما في الطريق ويموت . قبل ذلك كانت أعقاب السجائر وقشور البرتقال والاوراق هي التي تلقى في الشارع ، واليوم يتم القاء البشر . ثم يأتي احد كناسي الشوارع ،كناس الماني بزي رسمي وبخطوط حمراء من مؤسسة الاوساخ والفضلات الفاسدة ، ويجد القتيل القاتل بيكمن،ملقى على الارض ، جائعا ،يرتجف من البرد ، في القرن العشرين في العقد الخامس . في المانيا . والناس يمرون بالجريمة دون اهتمام ، متناسين ، متأففين ، قرفين ، لا مبالين ، هكذا لا مبالين . والميت يشعر في اعماق حلمه ، بأن موته كان مثل حياته، باهتة ، بلا معنى ، بلا اعتبار . وانت ، انت تقول ، يجب ان اعيش. من اجل ماذا ؟ من اجل من ؟ من اجل اي شيء ؟ اليس لي حق بموتي؟ اليس لي حق بالانتحار ؟ أيجب ان اتركهم يتابعون قتلي وان اتابع قتل الناس؟ الى أين يجب ان أذهب اذن ؟ من اين يجب ان أعيش ؟ ومع من ؟ ومن أجل ماذا ؟ الى أين يجب ان نذهب في هذا العالم . نحن مخدوعون . مخدوعون بشكل مروع .

اين انت ، ايها الآخر ؟ لقد كنت دائما هنا . اين انت الآن ، ايها القائل نعم ؟ الآن اجبني . الآن انا احتاجك . اجب . اين انت اذن ؟

انك فجأة لم تعد موجودا هنا . اين انت ايها المجيب ، اين انت ، انت الذي لم تتمنى لي الموت . ولكن اين هو الرجل العجوز الذي سمى نفسه الهاً .

لماذا لايتكلم اذن ؟

ولكن اعطوني جواباً .

لماذا تسكتون اذن ؟ لماذا ؟

ولكن الا يجيب احد ؟

لا احد يجيب ؟؟؟

لا احد يجيب اذن ؟ لا احد يجيب ؟؟؟

حسين الادلبي

ـ تصحيح خطأ ـ

نشر في العدد (٧٥) من مجلة الآداب الأجنبية مقال مترجم بعنوان « حجج من أجل المسرح » وورد خطأ اسم المترجم ممدوح عدوان . والصحيح هو أن المترجم الدكتور ممدوح عمران .

الشعر

من حمم الشفاه

لشاعرة الاسبانية كارمينا كاسالا

ت. رفعت عطفه

قصائد مختارة

للشاعرة البلغارية الكبيرة بلاغا ديميتروفا

ترجمها عن البلغارية : ميخائيل عيد

من حمم الشفاه

للشاعرة الإسبانية: كارمينا كاسالا
ت : رفعت عطفة

— ١ —

انا المرأة
اريدُ أنْ احطمَ الحدَّ
واقربكَ من اسناني
استطيعَ انْ انفجرَ على المرمرِ
كي اصير رمزاً
يا حبيَ ، استطيعَ ، إن كنتَ حزيناً ، انْ
أرفعَ الفراشات كلها الى صدركَ ،
واغطي جسدكَ ، في زمنِ البردِ
بأجنحتي المرنةِ .
إذا لم املك جلدكَ
فسأنفقَ عمري في ايُّ قبرٍ ،
لكن اذا ما لمستني في طيران دمكَ
فسأبعث من لبِ الأرض
صرخةً تفتتها وتجددها .

صباحاتي تتدلى
من شجرةِ اسمك .
عنقي ينتحرُ في شتاء
غيابكَ .
وجبيني يشيخُ في آلامكَ
بسرعةِ الصخرةِ
التي يهزمها الاعصار

قدمايَ يحبانكَ
حتى جنونِ العثرةِ .
يدايَ متعددتانِ
على سطحِ عينيكَ الذي بلا نهاية .

لست هنا كي أعيشَ ،
بل لابرزَ وجودكَ
كي أحملَ فقاعاتٍ
تشبه لمسكَ .
أنا ابنةُ الليلِ
ولا أعيشَ
إلا في نفقِ فمكَ .

يا حبيَ ،
اسدلنا ستارَ القنوطِ
وابتلعتنا هاويتهُ ،
لكني أستطيعَ أن أنبعثَ وانسج كواكب
تفسرُ كلمتكَ .

أنا ميدأ لأوهامكَ ،
الفضاءُ لحريتكَ ،
زمنكَ القادمُ من بعيدٍ ،
مما وراء الامهاتِ والاعراق .
أنا أصلكَ واستمراركَ
لأنَّ أحداً لا يحبكَ مثلي ،
ولأنهُ ما من جبل كَنزَ كلَّ هذا الثراءَ
لينقلهُ إليكَ ،
ثرائي قديمٌ
قدمَ بدايةِ البشرِ كلهم ،
مرغوبٌ مثلَ الحجرِ الفلسفي ،
خفيفٌ مثلَ المنام
انت ثرائي .
به أستطيعُ أنْ أرفعَ أقاليمَ
تقيمُ فيها الحمائمُ ،
تستنفرُ الجيوشُ
وتزرعُ ميادينَ القتالِ
بالذرةِ ،
تمارسُ فيها شفتاكَ طقوسهما .
أنا أبناؤكَ
وبطنُ كلِّ النساءِ اللواتي أحببتَ
لأنهم ولانهنَّ يعيشون في حبي
ويُعتقون
لن تستطيعَ أن تنكرَ ارادةَ العصورِ
دونَ أن تشعرَ بالضباعِ في حقيقتك ذاتها.

انا سرُّ دربكَ
وانت اثري .
انا البرقُ
قطعَ مسافات ليتفجرَ في نافذتك .
لأن لقاءنا كان متوقعاً
ولا أحد يهربُ من المقدور .
انا الإلهام يحرّك من واقعكَ
لتدخلَ في الواقعِ .
وإلهامي ليس لي ،
إنه ارادةَ البدايةِ المطلقةَ .
أنت وانا البعدَ الذي يخلص .

— ٢ —

انتَ الرجل .
ولدتَ قبلَ آدم
وشربت دموع حزني .
حزنيَ موغل في القدمِ .
وحدهما ذراعاك اللازمنيتان نعزيانه،
لأنه وقبل القرونِ
وحدهما قدماك كانا يبحثان عني
نحيبيَ طفحَ ماءَ اسمك ،
ولدَ الانهارَ
كي تبحرَ فيها ،
صمم البوصلاتِ
كي ترشدكَ الى شمال دمي .

انت الرجلَ الذي خدش الأرضَ
قبلَ ان تنبثقَ الأرضَ
وتدركَ الكمالَ الدائريَّ
لبطني.
بطني كان ينتظرك في جذره ،
احتفظَ لكَ بنفسهِ كي يحييك ،
تعلمَّ الحكمةَ
كي يكشفَ مجاهيلكَ .
بطني الكلُّ
يتوجكَ بالوجودِ ،
إنه القبلَ والبعدَ
لجميع أسئلتكَ ،
لأن بداك خارج الزمنِ .
اخاديدٌ انفتحت على ضفافه ،
لكنَّ أحداً لم يشغل مركزه
حتى كان حضورك
وصرختك طالبت بمصيره ،

انت الرجلَ
الذي يقتربُ لعناقي
لأنك ولدتَ : لقانونه .

ولقاؤنا القانونَ
لأنكَ انتَ الرجلَ
وأنا الحقيقةَ التي تتوجُ في عينيكَ
وبكَ أحلمُ .

ـ ٣ ـ

تستطيعُ أنْ تدخلَ ، يا حبي ،
فقد جاءتْ ساعةٌ
أن نصير قلباً .
عضلةٌ وقلبٌ
ينحنيانِ الى ماوراء السهادِ ،
انتفاخٌ ، خشبٌ طريٌ
ـ بقوةٍ ، بقوةٍ ـ
اربطني بقوةٍ الى ايماءة فمكَ .
اربطني ثم ابسط حجبي ،
انقذ وقفةَ الدمعِ والرقةِ هذهِ
وانهضْ في جلدِ
الحلمِ والبرقِ ،
كلْ خبزيَ ،
واجمعْ متاعي ،
ولنتركْ الفجرَ يعيدنا
الى بدءِ العالمِ ،
بلا ذاكرةٍ ،
جديدينِ ،
داخلَ الدنيا .

* * *

قصائد مختارة للشاعرة البلغاريّة الكبيرة
بلاغا ديميتروفا

• ترجمها عن البلغارية: ميخائيل عيد

● ولدت الشاعرة عام ١٩٢٢

درست علوم اللغة السلافية في صوفيا واتقنت العزف على البيانو .. انهت دراستها في معهد غوركي في موسكو .

عملت محررة في المجلات الثقافية .. ثم انتقلت الى العمل في منطقة الرودوب .. وقد تجلى ذلك في روايتها « الرحيل الى الذات » .

ثم عادت الى العمل في الصحف ودور النشر .

زارت اكثر بلدان اوروبا وكوبا وكذلك فيتنام في اثناء الحرب .

بدأت تنشر نتاجها عام ١٩٣٨

يلتحم في شعرها العالمي والعاطفي الحميم الصادق ، وتتجلى روح الانوثـــة .

اصدرت الكثير من المجموعات الشعرية فصارت من ابرز الشعراء في بلادها واحتلت مكانة مرموقة في الشعر العالمي .

وقد انتخبت قبل سنوات نائبا لرئيس الجمهورية في بلادها .. وكان حب الشعب لشعرها العامل الاول في انتخابها لهذا المنصب .

تنقرض النسور

« مع الحيوانات المنقرضة
ينقرض شيء انساني الى الابد »

نسر الصخور الاخير
يرسم الدائرة الاخيرة .

* * *

احس في منقاره طعم الفراق .
كم من اسرار لم تكشف ،
قد ربط في العقدة الموهنة ؟
ما الذي اقتلعه من السماء ؟
اما عاد يكفيه الهواء
لشهقة او تلويحة بجناح ؟

* * *

من سيخط مع الفجر
صورة الحرية الشاهقة ؟
من سيتابع الدائرة السلسة ؟
من سيكتشف ، اولا ، في الابعاد
اشرعة الاعصار القرصنية
اي بؤبؤ سوف يسبق البرق ؟
من سيوقظ بخفق الجناحين
الشبابه القصب ؟
من سيفتح اللانهاية بتلويحة واحدة
فوق ابراج القنن ،
في عين البئر ؟

من سيعلم الشجاع
كيف يكون الطيران في مواجهة الريح
وفي السكينة ؟
من سيغرز الاظافر
في صدر الصخور البارد
كي يختبر تماسك الكواكب ؟

* * *

من ، من سيرميني من الفيوم
كريشة شجاعة نتفتها العاصفة ؟

* * *

نسر الصخور الاخير
يرسم الدائرة الاخيرة .

* * *

تجمدت ابتسامة الزرقة
فوق الصخور وتحجرت .
فالتشبيه « كالنسر »
صار بلا معنى .
١٩٨٣

ملامسات

يتحدد كل شيء بحد معين ،
يحتك بشيء آخر .

* * *

الجذع حبيس القشر ـ
ومن خلاله يحس الريح والمطر .

* * *

السمكة مدرعة بالحراشف ـ
وبها تحس نأمة الامواج .

*　*　*

البحر يصل الى الشطآن ـ
وبها يلامس اليابسة العطشى .

*　*　*

وانا مسمرة في جلد امرأة ـ
وبه اعرف المداعبة والجرح .

*　*　*

نحن نقيم اتصالنا بالعالم
عبر حدودنا وحدها .

*　*　*

واذا صرنا بلا حدود
فسوف نصبح اكثر عزلة .　　　　١٩٧٧

ان تواجه نظرة

ان تواجه نظرة ـ
ارتعاش هذا الشعاع ،
الذي يخترقك
حتى الاعماق القصية .

*　*　*

ينكشف الكنه
لحظة أن تواجه النظرة :
من غير رسم حدود ،

من غير ظل للتبعية ،
بلا هدف ، بلا خوف ،
بلا أي تحديد .

* * *

لحظة ملامسة واحدة
لكلية الكون
التي لا تنفصم .

* * *

ان تواجه نظرة ،
ان تملأك موسيقا
الضوء ذاته .
لحظة الذروة من الحرية .

* * *

في شرارة واحدة
يتقاطع شعاعان
من عالمين متعارضين :
شعاع الجسد المتوقد
وشعاع الروح الفاتر .

* * *

سؤال برق ..
وسر في الاعماق
يدعوك الى تفسيره
كي يبقى سراً مع ذلك .

١٩٨٢

بطـــلة

كنت سأفقد الايمان بالمستقبل
لو لم اعرف اناساً اضاعوا المستقبل

* * *

يستطيعون ، ولكنهم لا يريدون ، ان يفتنوا ـ
يحافظون بحرص على فقرهم البرىء
يستطيعون ، ولكنهم لايريدون ان ينالوا المد ـ
اختاروا فخراً ان يكونوا لا أحد . .
يستطيعون ـ أي جهد مدمر ـ
ولكنهم لايريدون ان يتسلقوا الى فوق .
تنكبوا الطريق ـ اي ذروة للتوتر ـ
الى الاسفل ، الى الاسفل ـ نحو ذروة الجذور .
من هناك يكتشفون المستقبل المختبىء
مستقبل الزهر والثمر ـ الجنين .

* * *

ايها الساذجون ، بلا اسماء ، بمستقبل مضيع ـ
لولاكم لفقدت ايماني بالمستقبل .

اتجاهـــات

ضعت في قلب العالم
لا أستطيع ايجاد طريقي .

* * *

منظار من الوان والسنة . والسنة
وجوه وراء ستائر من شعور ،

لحي ولحى صغيرة .
جدار مصمت من صخب .
حشود توقف الشارع .
مظاهرة حـرة ،
وراء حزام من الشرطة .
محظور السير ـ الى هناك .

* * *

كنت سأخترق هذا السياج الحي بجسمي
لو علمت أن توجهي الى هناك .
هناك اليسار مفتول حتى نهايته
وكأنه مجدول مما ليس من الارض ،
واليمين متوجه ببراعة
وكأنما ليقع في وسط مافيه خطر .
ولكن اقصى اليمين ـ متدل الى الاسفل
نحو أدنى الغرائز السوداء .

باريس ١٩٧١

حكم

محكومة انت
أن تبتدئي من البداية
الى أن تنتهي .

* * *

الحب عنـدك
إعادة اكتشاف مباغتة
لحيـاة اخرى

* * *

كل ربيع جديد
توغل كوني
لا سابق له .

* * *

والدرب الى الأمام
سفر جسور بلا تجربة
وبلا حقيبة .

* * *

وكل ورقة خالية
هي كتابة مضنية
لقصيدتك الاولى

* * *

وقد يكون الموت بالنسبة لك
بداية ،
ولكن ، لأي شيء ؟

زمن

ما يجري عبر أصابعي
ويتركها ملفوحة ـ
ادعوه زمناً ..

* * *

ما يجعل جراحي تبرد
ويدفعها الى الالتئام ـ
ادعوه زمناً ..

* * *

ما يهزم انتصاراتي
ويجعلني اخجل ـ
ادعوه زمناً ..

* * *

ما يبنيني دائباً ،
ويهدمني بلا توقف
ادعوه زمناً ..
فما هو ؟

جرح

كل جرح جديد
عين مفتوحة
انظر بها كي ارى
في الضوء الجديد
عالماً لا يُرى .

ان تكوني امرأة

ان تكوني امرأة ـ
هذا الم ..
تتألمين حين تصيرين صبية
وحين تصيرين حبيبة تتألمين
وتتألمين إذ تصيرين اماً .
ولكن مالا يطاق على الارض
هو الم ان تكوني امرأة
لم تعرف هذه الآلام
كلها .

ابتسامة

يحتاج العالم الى شجاعة ،
الى كلمات جريئة وقضايا
الى نظرات صافية لا تسقط
أمام أحد ...
الى إيماءات عريضة
تشمل الافق
والى ابتسامة انثوية
من اجل ان تستيقظ الرجولة .

حين يرتعش المفتاح

وأيضا رجوع من بعيد .
ماذا ستجد في البيت ؟
مفتاحك يرتعش من خوف
فيكاد لا يجد الثقب .
وفي هذه اللحظة تشعر كيف
تهرب منك الارض في دورانها .

* * *

رأمك على العتبة زاد انحناؤها قليلا .
اقرب الى الحافة
وبذلك المقدار ترعرعت ابنتك
بزاوية اخرى بالنسبة لك .
وفي نظرة رجولية جداً ، النظرة ذاتها
التي تبدلت بها ، لم تكن في بؤرتك .

* * *

كأنما مفتاحك المرتعش
يوارب دوران الزمان المعتم .
ويصير الرجوع ابتعاداً عن هنا ـ
قليلا فقليلا ، بما لا يحس ،
الى ان تغيب تماماً .

١٩٧٧

هجس بالاخضر

قبل أن يأتي الألم
يكون باكراً أن تقف
أن تتطلع
في جوانب المعرض
غير بعيد جداً ـ
على بعد خطوتين او ثلاث ـ
هناك ، حيث بدأ ينمو عشب
لم يطأه العراك والحوافر .

* * *

قبل أن يأتي الألم
يكون باكراً أن تختار
من كل الأصباغ الملونة
من كل القلابه المبهرة بحدتها
لوناً واحداً أوحد ـ الاخضر .
وأن تغرق فيه بالعينين
كي تصل الى قعـر
بحر الاخضرار ذاته .

* * *

قبل أن يأتي الألم ، يكون باكراً
أن تحتسيه طويلا ــ طويلا
كما بقشة ،
من غير أسراع ، من غير انقطاع
جرعة فجرعة ،
طيف لون فطيف
من فجر الاخضر حتى منتصف ليله .
أي ارواء عميق للظمأ !

* * *

حين يأتي الألم ،
يفوت الاوان .

١٩٩٢

* * *

• القصّة

« الجـــودة »

جون غلاسورثي ـ ت. د. سعيد الشيأب

« قصة مدرسية »

وليم تريفرر ـ ت . فاضل السلطاني

« بيت السكر »

للكاتبة الارجنتينية سيلفيا اوكامبو ـ ت . عطارد عزيز حيدر

الجُـودة

للكاتب: جـون غلاسو ورثي
ت: الدكتور سَعيد الشـيّاب
جامعة اليرموك - الأردن

عرفته منذ أيام الصبا ، فقد عمل مرة حذاء لأبي ، كان هذا الرجل يسكن في دكانين صغيرين هو واخوه الاكبر . وكان هذا البيت يطل على شارع يعتبر من أحدث شوارع الحي الغربي في البلدة .

كان لهذا البيت طابع مميز إلا انه لم يكن هناك ما يوحي بأن ساكنه يعمل في صنع الاحذية لافراد العائلة المالكة لطبيعة اسمه الالماني « جسلر واخوانه » وكان يعرض على الشباك عدة ازواج من الاحذية عالية الساق . وقتها لم أستطع ان أجد اي مبرر او تفسير لوجود مثل هذه الانواع من الاحذية . فقد كان ماهرا في مهنته ويستطيع ان يصنع اي نوع وحسب رغبة الزبون ولم يكن يبقى عنده اي شيء . .

أحيانا كنت اسأل :

« هل وجد هذه الاحذية غير مناسبة بعد ان صنعها . أم انه اشتراها خصيصا بقصد عرضها فقط ؟! » .

لكن هذا الشيء لا يمكن تخيله ، فقد كان هذا الرجل شديد الاعتزاز بمهنته ، ولم يكن يحتمل وجود أحذية غريبة في محله .. لقد كانت هذه الاحذية انيقة جـدا ومحكمة الصنع . بعضها كان من النوع الذي يشد الرجل ومشرشرا من الجوانب ، او احذية جلدية لامعة تبهر البصر اضافة الى أحذية ركوب الخيل التي تبدو على الرغم من جدة صنعها كأنها صنعت قبل مائة عام لما تتمتع به من الجودة والاصالة ، اصالة الاشياء القديمة .

هذه الافكار انتابتني مؤخرا وقد سبق أن انتابني العديد من الافكار الغريبة ـ عندما قدمت اليه أول مرة وانا في الرابعة عشرة من عمري ـ حول شرف وكرامة هذ االرجل واخيه لطبيعة عملهما في صنع الاحذية ، فمهنة الاسكاف كانت وما زالت تبدو غير مفهومة ولكن كانت وفي نفس الوقت جميلة .

إنني ما زلت اذكر كيف سألته مرة بخجل شديد وانا واقف قبالته وأمد له قدمي الصغيرة :

« سيد جسلر » ..
الا تجد صعوبة في عملك هذا ..

اكتسى وجهه بالاحمرار ثم انطلق بضحكة فجائية وقال ..
« إنه فن » .

لقد كان هو نفسه يبدو كأنه صنع من الجلد وذلك لوجهه الاصفر المتجعد ولشعره الاحمر الكث اضافة الى الخطوط العريضة التي تشبه الاخاديد والتي تنحدر من أعلى وجهه الى أسفله متجمعة عند فمه .. لقد كانت هذه ملامح وجهه .. اما عيناه الزرقاوان ، فقد كانتا تمتلكان جاذبية تنم عن رجل يمتلك في داخله قيما ومثلا عليا .

كان أخوه الاكبر يشبهه تماما غير انـه كان اكثر برودة منه بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى .. في البداية لم أكن متأكدا من انه الاخ

الاكبر الا بعد انتهاء مقابلتي معه .. لقد عرفت ذلك من خلال الكلمات التي تتردد على لسانه دائماً عندما يقول :

« سأسأل أخي .. » ذات اللكنة الالمانية التي تؤكد انه أخوه الاكبر..

حقا عندما يكبر الانسان ويصبح غريبا عن بيئته ، يتراكم الكثير من الاشياء التي يجب الالتزام بها ولكن لم يكن هناك أحد من الناس يجد مثل هذه الصفة عند السيد « جسلر » .. ومن كان يصنع عنده حذاء ، لا يضطر للرجوع اليه كثيراً . فحذاؤه متين ويدوم طويلا . فأصالة العمل متوفرة وكأنها تكسب الحذاء صفة النعومة والديمومة .

وعندما يدخل المرء الى دكانه ، يلحظ انها لا تشبه باقي المحلات أو الدكاكين ، فلسان حالها يقول :

« ارجوك اقض لي حاجتي ودعني اذهب » !! ..

فهو يدخلها بهدوء كأنه داخل الى كنيسة يجلس على كرسي خشبي وحيد ينتظر كما لو ان أحدا ليس بداخلها .

وفي الحال ، ومن جهة الطرف العلوي كان السيد جسلر ينزل دائماً سلماً من حجرة غالباً ما تكون مظلمة .. ومن خلال رائحة الجلد الخفيفة والتي يتميز بها دكانه كان يطل عليك هذا الرجل أو ترى وجه أخيه الاكبر يحدق للاسفل وهو يتنحنح بصوت ثقيل ، وتسمع صوت شبشبه وهو يضرب درجات السلم الخشبي الضيقة ، يقف على احدى درجات السلم بلا سترة وأكمامه مكفوفة للوراء ، تطرق عيناه بتثاقل كأنه قد صحا للتو من احلام عن الاحذية كالبوم التي افزعت او ازعجت في وضح النهار وتأثرت بهذا الازعاج .

وعندها اقول :

« كيف حالك سيد جسلر .. » ؟ هل من الممكن ان تصنع لي زوجاً من الاحذية الروسية طويلة الساق ..؟

وقبل أن يجيب ، يتجه الى مكانه المعتاد أو مكان ما في الدكان في حين ابقى انا جالساً على ذلك الكرسي الخشبي اشم رائحة الجلد ، وبعد هنيهة يحضر وبين يديه قطعة طويلة من الجلد الرقيق ذي لون بني مذهب ويقول ، وعيناه ما زالتا مثبتتين على القطعة :

« ما أجملها من قطعة » !

وعندما ابدي له أعجابي بها يردف قائلا :

« متى تريد هذا الحذاء » ؟

ارد عليه قائلا :

« آه . . عندما يسمح لك وقتك ياسيدي . . » فيقول هو :

« غدا مساء . . »

وكما لو أن أخاه الاكبر قال :

« سأسأل أخي عن ذلك . . »

ثم أقول له بلطف :

شكرا لك . . وصباحا سعيدا ياسيد « جسلر . . »

ويجيب قائلا بالالمانية :

« صباح الخير » . . وهو ما يزال ينظر الى قطعة الجلد بين يديه، واسمع وانا متجه نحو الباب خارجا أصوات شبشبه المصنوع من الليف وهو يضرب درجات السلم عائدا الى حجرته حيث الاحلام عن الاحذية . .

لن أنسى ذلك اليوم الذي قلت له فيه :

سيد جسلر ، إن الحذاء الذي صنعته لي مؤخرا أصبح يصدر صوتا مزعجا . . هل تعرف لماذا . . ؟!

وهنا نظر الي بطريقة وكانه يريد مني ان اتراجع عن كلامي هذا ..
واكنه قال :

« كان يجب الا يصر .. »

فقلت :

« ولكنه كذلك فعلا »

فأجابني وانا خائف

« لقد أخذته قبل أن يجف وقبل ان يتماسك »

قلت :

« لا أعتقد اني فعلت هذا .. »

وهنا نظر الى أسفل وبدا كأنــه يحاول أن يتذكر هذا الحذاء .. لحظة ذاك شعرت بالندم .. فقاطعني قائلا :

« أرجعه لي وسأفحصه »

في تلك اللحظة شعرت بالعطف تجاه حذائي المزعج هذا واسفت عليه اسفا شديدا .

وبلهجة كئيبة قال :

« هناك بعض الاحذية سيئة للغاية حتى عندما تكون جديدة أو صنعت للتو .. » على أية حال .. « اذا لم استطع تصليح هذا الحذاء سأرد لك كامل الفلوس .. »

وبينما كنت اتجول ببصري في الاحذية المعروضة على الشباك كانت عيناه تخترقان سطح قدمي .. واخيرا قال :

« إن هذه الاحذية ليست من صنعي .. »

ولم تكن نغمـة صوته نغمـة غضب أو نغمـة حزن مثلا ، أو كان ينظر باحتقار .. ولكن كان فيها شيء هادىء الى حد ما يجمد الـدم في

العروق .. وهنا وضع بديه ضاغطا على المكان الذي كان يؤلمني عندما البس الحذاء وقال :

« انه يؤلمك هنا .. أليس كذلك .. » ؟

وتابع قائلا :

« ان هذه الشركات الكبرى التي تصنع هـذه الاحذية هذه الأيام لا تحترم اسمها وصناعتها .. » .

وهنا شعرت بأنه وجد ذريعة ليتكلم عن شركات الاحذية ونفث ما في داخله من حقد عليها .. وكانت هـذه هي المرة الاولى التي أسمعه فيها يتحدث عن الظروف والصعوبات التي تواجهها مهنته قائلا :

« إنهم يجنون كل شيء من خلال الاعلانات التي يعملونها لا من خلال العمل الجيد .. لقد أخذوا منا كل شيء نحن الذين نحب مهنتنا . انهم لا يحبون الخير لنا ، ونحن الآن بدون عمل تقريبا ، عملنا يتناقص سنة بعد سنة » .

وعندما نظرت خلال وجهه المجعد رأيت أشياء لم اكن قد لاحظتها من قبل ، فقد رأيت مرارة الأشياء في حياته ، صراعه المرير معها .. والتي تبدو أنها سببت له الكثير من الشيب المنتشر في لحيته الحمراء ..

لقد حاولت أن اشرح له قدر الامكان الظروف التي ادت بي الى شراء هذا الحذاء .. ولكن قسمات وجهه ونبرات صوته أعطت انطباعا عميقا لي بأنه خلال الدقائق القليلة القادمة يستطيع ان يعمل لي مجموعة من الاحذية ، وبسبب جودة الجلد الذي يستخدمه ، فقد استعملت فعلا هذه الاحذية لمدة سنتين دون أن اذهب اليه مرة اخرى لعمل المزيد .

وبعد مدة من الزمن ، ذهبت اليه ليعمل لي مجموعة اخرى مـن الاحذية ، فاندهشت لما شاهدته خارج إحدى شبابيكه الصغيرة .

ولقد شاهدت اسما آخر مكتوبا على الباب كصانع الاحذية . وكان بالطبع صانع الاحذية للعائلة المالكة ، أما الاحذيه التي كانت معروضة على الشباك فلم تكن موجودة ، فقد جمعت كلها ووضعت او ركنت على شباك صغير يكتنفه الظلام . وقبل ان ارى وجهه المألوف ، واسمع صوت شبشبه المعهود وقف امامي محملقا من خلال نظاراته الصدئة قائلا آه .. السيد .. اليس هذا صحيحا ..؟ » آه السيد جسلر .. تمتمت قائلا :

إن الحذاء الذي صنعته لي كان جيدا بحق .. هل تعرف هذا .. « انظر جيدا اليه الا ترى أنه ما زال جيدا » ؟

قلت هذا ومددت رجلي له ، نظر اليه وقال « نعم .. ولكن يبدو ان الناس لايريدون احذية جيدة تبقى لمدة طويلة .. » .

قلت وانا لا ازال في مكاني :

« ولكن ماذا فعلت بمحلك » ؟

فأجابني بسرعة :

« إنه مكلف جدا .. هل تريد بعض الاحذية .. » ؟

كنت أريد ابتياع حذائين .. إلا انني طلبت ثلاثة أحذية وغادرت مسرعا ولم أعرف أي شعور انتابه عندما غادرت مسرعا ، هل شعر بوجود مؤامرة ضده ؟.. ربما لاتكون هذه مؤامرة مباشرة بقدر ما هي مؤامرة على أفكاره وطريقة صنعه للاحذية .. لا اعتقد ان أحدا يهتم بشعور كهذا .. ولعل ذلك بسبب شعوري تجاه هذا الرجل ..

لم يكن أخوه الاكبر يملك الشخصية التي من خلالها يستطيع ان يلومني أو يتذمر لي أو يقول ما كنت أشعر به .. وذات مرة عندما كنت في الدكان وبعد أن ظهر السيد جسلر وهو يحمل قطعة من الجلد .. قلت له :

« كيف حالك يا سيد جسلر » ؟

فأجاب ببطء وهو يتقدم ناحيتي :

« أنا بصحة جيدة ، ولكن أخي الاكبر مات » .

وحقيقة لقد كان السيد جسلر هو الذي بدت عليه علامات الشيخوخة وقد اندهشت بسبب ذلك و قلت له هامسا :

« آه .. آسف لسماع هذا » .

وتابع يقول :

« كان رجلا طيبا ، لقد عمل الكثير من الاحذية الجيدة ولكنه الآن ميت » .

ثم مر بيده على شعر راسه الذي لم يبق منه إلا القليل ، وبدأ يشبه شعر أخيه وقال معللا سبب موت اخيه :

« لم يستطع تحمل بيع الدكان الثاني ، هل ترغب بشراء بعض الاحذية .. » ؟

ثم حمل قطعة جلد بين يديه وقال :

« إنها جميلة » .

وهنا طلبت العديد من الاحذية ، وقد استغرق احضارها لي وقتا طويلا ولم أر احسن ولا أجود من مثل هذه الاحذية من قبل حيث كانت متينه بحيث لا يستطيع انسان إبلاءها بسهولة ..

مرت اكثر من سنة قبل ان اعود الى لندن ، وكان اول محل ذهبت اليه هو محل صديقي العجوز وقتها كان رجلا في الستين من عمره ، ولكنه يبدو الآن عجوزا في الخامسة والسبعين ، كان هذا الصديق القديم مترهل الوجه يرتجف بسبب الكبر ، حتى أنه لم يستطع لتعرف علي للوهلة الاولى ..

« سيد جسلر .. كانك مريض بالقلب .. كم هي جميلة تلك الاحذية لتي تصنعها .. ما زلت ألبس ذلك الحذاء الذي صنعته لي منذ خمسة عشر عاما .. انظر .. لا يزال في حالة جيدة جدا ولم يستطع الزمن العبث به .. » .

نظر طويلا في حذائي رايت وجهه كيف اكتسب نظرة جديدة وكأنه يستعيد ثباته ، ثم قال بعد ان وضع يده على أخمص قدمي :

« الم يؤلمك هنا في الوسط .. ؟ فعلى ماأذكر انك عانيت كثيرا منه .. » .

إلا انني طمأنته واكدت له بأن الحذاء كان مريحا جدا وانني كنت مرتاحا بلبسه واستخدامه .. سألني :

« هل تريد بعض الاحذية ؟ .. أستطيع عملها لك بسرعة .. » .

فقلت :

« لو سمحت ارجوك .. اريد حذاء من كل نوع .. » .

فسر بذلك وقال :

« سأعمل لك نوعا جديدا من الاحذية .. المؤكد ان قدمك تغيرت قليلا .. وببطء شديد تحسس قدمي واصابع رجلي ليقول :

« هل اخبرتك بأن أخي قد مات » ؟

تألمت كثيرا جدا وانا اشاهد الصديق القديم وهو يتكلم عن اخيه الميت .. لقد كان ضعيفا وكبيرا في السن ، فأسرعت بالخروج من الدكان وكأنني ابتعد عن مكان يملؤني بالحزن .

تأخر وصول الاحذية التي طلبتها ، وعندما وصلت هذه الاحذية ذات مساء لم اصدق ، فقد شعرت بأنها لن تصل . فتحت الطرد على الفور ، واخذت اصفف الازواج بجانب بعضها البعض في خط مستقيم ، وشرعت أجربها واحدا تلو الآخر ..

لقد كانت ممتازة سواء من حيث الشكل أو من ناحية الصنع ونوعية الجلد ، لقد كانت من أجود وامتن الاحذية التي قام بصنعها ... وكانت الفاتورة المستحقة موضوعة داخل احدى الفردات. وكالعادة كانت بسعر التكلفة كما كان يحدث في السنين الماضية .. تعجبت من ذلك ، فلم يكن من عادة الرجل أن يرسل فاتورة فى المساء فذهبت على الفور الى البيت وحررت له شيكا بالقيمة المطلوبة ثم أرسلته بالبريد بنفسي .

وبعد اسبوع ، وبينما كنت ماشيا في شارع صغير ، خطر لي ان اذهب اليه واخبره بجمال وروعة الاحذية التي صنعها لي . عندما وصلت الى مكان الدكان المعهود ، لحظت ان اسمه قد اختفى تماما الا ان الاحذية الانيقة ذات الساق الطويل والجلد الذي اعرفه كانت ما تزال في مكانها هناك على الشباك . دخلت الى المحل وقد أصابني الارتباك والحيرة لاجد ان الدكانين الصغيرين كانا قد دمجا في دكان واحد وكان في داخل المحل رجل شاب يظهر من ملامح وجهه بأنه انجليزي .

سألته قائلا :

« هل السيد جسلر هنا .. » ؟

نظر الي نظرة بغرابة وقال :

« لا ... لا سيدي .. اية خدمة انا افعلها لك ... » ؟

وتابـع :

« لقد اشترينا الدكان كما ترى واعتقد بأنك شاهدت اسمنا مكتوبا على باب الدكان .. ونحن نعمل أحذية مميزة » .

وعندها قلت :

« نعم ... نعم .. ولكن اين السيد جسلر .. » ؟

أجابني :

« السيد جسلر توفي يا سيدي .. » .

« مات ... » !

غير معقول ..! لقد تسلمت منه احذية يوم الاربعاء الماضي فقط ..! آه .. لقد عاش حياة قاسية ، وظل جائعا حتى مات » .

الاطباء يسمون ذلك « التجويع البطيء حتى الموت » ! لقد قضى حياته في العمل من أجل الحفاظ على الدكان . لم يكن يسمح لاحد ان يلمس الجلد .. وعندما كان يطلب منه صنع أي حذاء ، كان يتأخر على الزبون ولكن الناس لا تحب الانتظار لذلك خسر معظم الزبائن . كان دائما يتحدث عن الاحذية التي يصنعها ، لم يكن في لندن من يستطيع عمل احذية بنفس الجودة الا انه لم يكن يعلن عن ذلك ليدخل في المنافسة .. ماذا نتوقع مع كل هذه الافكار ...!؟ ولكنه الجوع .؟!

نعم يمكن ان يكون في الحديث عن السيد جسلر القليل من المتعة . ولكني أعرف انه كان يعمل في صنع الحذاء المطلوب حتى ينتهي منه ، وان استنزف منه اياما وليال . لم يكن يعطي نفسه وقتاً للراحة او الاستمتاع والاكل ، ولم يكن يملك أية نقود في بيته .. كان كل ما يكسبه يذهب لدفع اجرة البيت وشراء الجلد . حقا لا اعرف كيف استطاع ان يعيش كل تلك السنوات .. ولم يكن يتحدث عن محنته أو يفصح عن عمله خارج البيت . لقد كان شخصية بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى .. يكفي انه كان يصنع احذية جميلة .

نعم .. لقد صنع احذية جميلة .

* * *

قصّة مَدرسيّة

للكاتب الإيرلندي : وليم تريغور
ت : فاضل السلطاني

ولد وليم تريغور في العام ١٩٢٨ في يستشلز تاون ، وقضى طفولته في ايرلندا حيث تخرج من جامعة ترينتي في دبلن . وهو الآن عضـو في اكاديمية الآداب الايرلندية .

من مجموعاته القصصية : « الاولاد الكبار » ١٩٦٤ ، الجائزة على جائزة ثوردن ، « المثوى » ، ١٩٦٥ ، « شقة الحب » ، ١٩٦٦ ، قاعـة الرقصة الرومانسية » ، ١٩٧٢ ، اليزابيت وحيدة » ، ١٩٧٣ ، الملائكة في ريتز » ، الحائزة على جائزة انجمعية الملكية للادب ، «عشاق زمانهم» ، ١٩٧٨ ، و « الحمقى المحظوظون » الحائزة على جائزة « وايتبرد » في العام ١٩٨٣ . كما انه يكتب المسرحية والتمثيلية الاذاعية والتلفزيونية.

كنا نقوم في كل ليلة ، في جو احتفالي ، برواية القصص التي نساهم فيها كلنا الواحد بعد الآخر ، بمعدل خمس أو ست دقائق لكل قصـة. وكان الكثير من القصص المروية من النوع « البايخ »: قصص عن الانجليزي والايرلندي والاسكوتلندي وهم تائهون في جزر معزولة ، او عن الرجل السكران والبابا . لكن غالبا ماكانت القصص حقيقية : ذكريات من ماض

بعيد ، نتف من محادثات استرقنا السمع اليها ، اوصاف لاجساد نساء عارية تلصصنا عليها . ماركهام ، فقط . كان يتعمد أن يكرر نفسه ، وهو يحكي لنا ، المرة تلو المرة ، وحسب طلبنا ، عن موت امه . لقد كنا ندعوه دائما في كل ليلة ، حين لايكون لدينا الشيء الكثير لنقوله . ولم نكن نتوقع أبدا أن نسمع منه شيئا جديدا . لكننا كنا قانعين بذلك ، لان ماركهام كان يروي قصته بشكل جميل ، وكانت قصة آسرة :

« كان الامر ، كما ترون ، يشبه هذا . كنا ، أبي وأنا ، نتمشى ، في احد الآحاد ، فوق تل تافيستوك ، وطلبت منه أن يحدثني عن أمي . نظر ابي الى أسماء ، وبدأ حديثه بالقول كم كانت جميلة . وعندما نفد صبري سألته كيف ماتت . أخذ نفساً او نفسين ثم طلب مني أن استعد أكدت له اني مستعد تماما ، فبدأ يحدثني عن اقامتهم في فلورنسا ، ورحلاتهم الى التلال على عربة صيد ايطالية كبيرة . كانوا قد ابتدؤوا بصيد الطيور .. ثم وقعت الحادثة : كانت أمي ممددة وسط بركة من الدم ، وكان الايطاليون يصرخون ، وأياديهم نحو السماء ، : « يا أم المسيح المباركة .. اي شيء رهيب ! » . وسألت أبي : « هل انطلق المسدس بالصدفة ؟ الم تكن تحمله بشكل صحيح .. ام ماذا » .

ورد أبي بأن الامر لم يكن كذلك أبدا ، وان مسدسه هو الذي انطلق بالصدفة ، وقال : « اي شيء مروع ان يكون المرء هو السبب في موت زوجته ! » حسنا . لقد رأيت الكذب في وجهه حادا كالسكين وقلت في نفسي : « حادث حقا ؟ ! على الاغلب انها جريمة » أو كلمات بهذا المعنى . انه المرء ، كما تعرفون ، يكون في حالة اهتياج انفعالي شديد ، وعرضة لنسيان نظام التفكير الدقيق مع هذا الاكتشاف الجديد على الذهن .

لماذا كنت متأكدا ؟ سأخبركم ، ايها الاولاد ، لماذا كنت كذلك : لقد تزوج الاب ، في فترة ستة اشهر ، من أخت الام الميتة ، زوجة ابي حتى

اليوم . وسأخبركم بشيء آخر : لقد وضعت خططا لمحو هذين الكائنين من الوجود بضربتي سكين قصاب .

كان ماركهام ذا وجه طويل حاد نوعا ما ، وعينين شديدتي الزرقة، وشعر جميل ناعم أصفر كالتراكوتا (*) . كان الناس يحبونه ، ولكن لا أحد يعرفه جيدا » . وكنا نستقبل قصصه حول عائلته والتهديدات التي يطلقها مابين الجد والهزل .

كان يبدو ، عندما يتحدث بهذه الطريقة ، وكأنه خارج عن طوره . وبالرغم من ان ماركهام كان هادئا جدا ، ولطيف جدا ، وجذابا جدا ، الا ان هناك خطأ ما ، ليس فيما يقوله ، وهو مانفهمه تماما ، سواء اعتقدنا بصحة ذلك ام لا ، ولكن في طريقة قوله ، او ، في الاقل ، كما تبدو لنا أقواله ، لي وللآخرين ، حين نستعيدها .

كنا ، بالكاد ، نحلل مشاعرنا فلم نكن ، بعد كل شيء ، سوى في الخامسة عشرة من العمر حين بدات قضية ماركهام .

قال وليمز : « لقد حصلت على بعض الخبز من غرفة الطعام ... دعونا نحمصه في الفرن . » وسحب من تحت سترته أربعة أقراص من الخبز الجاف ، وقطعتين من سلك معدني ، ثم حدجني بنظرة حادة ، وكأنه يبحث في وجهي عن شريحة مفقودة . وبعد ذلك ، حمل قطعة من السلك ، ولكني سرعان ما أخذتها منه مدركا عدم فائدتها كليا للمهمة قيد التحضير .

كان النهار في منتصفه ،وكنت ما أزال معفيا من الالعاب بعد ان تعافيت من الرشح . وكان وليمز ، الذي يعاني من داء الربو ، نادرا مايرى في ساحة الالعاب .

(*) التراكوتا : الطين النضيج .

كان يكره اي شكل من اشكال التمارين الجسمانية . واستغل عدم قدرته هذه كحجة لصرف اوقات الظهيرة متسكعا حول غرف الدرس ، او مستمتعا بالقراءة والتدخين في دورات المياه . وكان محتقرا بسبب كسله ، ومظهره غير الجذاب ، وشغفه بالخداع ، في تلك الظهيرة صاحبته الى المطبخ ، وقال لي : « لقد اخذت ، خلسة ، بعض المربى وقالبا او قالبين من الزبدة » .

تمشينا بصمت وكان وليمز ،من حين لآخر ، يحدق من فوق كتفيه بطريقته المعتادة الماكرة ، وحين دخلنا المطبخ وضع الخبز على احد الكراسي ، واستخرج المربى والزبدة من ثيابه . لقد لف ذلك ، بشكل منفصل ، في قطعتي ورق من دفتر التمرينات .

كان المربى من توت العليق ، وادى احتكاكه مع الورق الى انحلال الاسطر السوداء . ونتيجة خوفي من تأثيرات ذلك ، قلت له ان الزبدة تكفيني . كان الخبز المحمص قد احترق تماما ، فجاء طعمه ملبئا بالدخان اكل وليمز حصته بنهم ، ثم مسح أصابعه بجيوب بنطاله ، بينما لكت لقمتي ثم رميتها اخيرا في الزاوية ، فعنفني وليمز على ذلك . والتقط القطعة المرمية ولطخها ببقايا المربى ، واخذ يطحن بأسنانه وهو يأكل قائلا بان سبب شراهته هو وجود الديدان في جسمه.

كان هناك وقع أقدام في الخارج ، ثم ظهرت ظلال شكل بشري لم نستطع تحديد هويته . وقال لي وليمز : « ان نظام التسخين في المدرسة سيفيدنا وقت الحاجة » .

وتقدم ذلك الشكل نحونا ، فضحك وليمز ضحكة نصف مكبوتة بعدما اكتشف انه لم يكن المدير : « انه ماركهام اللعين . لقد اعتقدت انه بوجر . »

اعلن ماركهام ، وهو يقدم لكل منا سيكارا صغيرا ورفيعا : « لقد أتيت لادخن . »

فقال وايمز : « اني أنوي ، حينما اكبر تماما واكون مستعدا للحياة ان امارس مهنة المحاماة ، ووقتها سأدخن الانواع الفاخرة جدا من الدخان . بامكان المرء ان يحقق ذلك اذا نجح في مهنة المحاماة . »

استمعنا ، ماركهام وانا ، الى هذا القرار بصمت ونحن منشغلان باشعال التبغ .

واستمر وليمز قائلا : « وربما أتعلم ، في الوقت المناسب ، أن ألف الاوراق بنفسي . ان افخاذ النساء ، كما أعرف ، هي الاداة المناسبة لمهمة كهذه . »

وعلق ماركهام : « سيصبح وليمز محاميا ممتازا . »

فقلت : « بالتأكيد ، وسيبدو رائعا تحت باروكته .

وسأل وليمز : « وأنت ماذا تنوي أن تفعل في حياتك ياماركهام ؟» .

« اوه ! هناك عدة أشياء . سأعدم قريبا جدا بسبب قتلي لأبي . »

« ألن تنتظر لفترة حتى ادافع عنك ؟ » .

« انه ، بالتأكيد ، ليس فعلا يمكن ان تدافع عنه . انني مذنب من الآن . انني أفضل الا اموت ، ولكني لن أنكر جريمتي . »

وقال وليمز ، وهو ينفخ بقوة وغليونه وسط فمه : «ماركهام رجل مجنون دموي .. ها ! »

فرد ماركهام « اللعنة ! هل من الخطأ ان ادبر خططا » للانتقام ؟ اليست هي امي ؟ هل ستفعل أقل من ذلك مستر وليمز ؟ اخبرني الآن ، ستفعل أقل من ذلك ؟ »

« آه ياماركهام ، لن أقوم بهذا الامر وحبل المشنقة حول عنقي قبل ان يحين الوقت . سأحافظ على هدوئي لهذا السبب . »

« انت تافه ياوليمز ، تافه ... »

« ولكني ، مع ذلك ، حكيم . »

وضرب بقطعة من اللحم على الارض وتابعها بنظراته : « على أية حال ، لن يفعلها .. ماركهام يقول ذلك فقط . »

وقال ماركهام : « انه سيكار جيد .. دعونا نتمتع بالتدخين أكثر . »

ووافق وليمز : « نعم .. تبغ رائع . » ودخنا بصمت .

عندما أعيد النظر في الامر ثانية ، يبدو لي مؤكدا ان كل شيء بدأ في تلك الظهيرة ، في غرفة المطبخ تلك.

فلو لم أقابل وليمز وهو في طريقه لتحميص الخبز ، ولو لم يأت ماركهام ، من بعد ، ليشاركنا التدخين ، فلربما تغير مجرى الاحداث . ولربما لم أصبح ابدا صديقا لماركهام ، ولربما لم يتحول وليمز من شخص تافه الى شخص غامض قوي ، ولربما تفادى ماركهام ، نوعا ما ، الفخ الذي نصبه لنفسه.

من الغرابة بمكان ان تصبح صديقا لماركهام . فقد كان صموتا جدا، لايستسيغ اي موضوع سوى موضوع موت امه . ورغم ذلك ، كان مرحا أكثر من كونه متجهما ، متأملا أكثر من كونه مكتئبا . لقد اعتدنا ان نتمشى معا على التلال الواقعة خلف المدرسة ، دون أن نتبادل غالبا أكثر من دزينة كلمات . ورغم ذلك تطورت صداقتنا . واكتشفت ان اباه وزوجته يعيشان في كينيا ، وانه يراهما مرة في انسنة خلال العطلة الصيفية فقط. وكان يقضي عيد الفصح وعيد الميلاد عند جدته في الساحل الجنوبي .

الجانب الغريب الآخر في هذه الصداقة بين ماركهام وبيني هو موقف وليمز . كان يتسكع معنا ، غير مدعو غالبا ، ويرافقنا في نزهاتنا. واعتاد ان يمشي الى جانبنا وهو يهمس : « ماركهام لن يفعلها . ماركهام مجرد شخص مجنون . ايه ؟ » ولم يكن ماركهام يرد عليه الا نادرا . كان يحدق في وليمز بتعبير محير ويبتسم .

طلب وليمز ، عندما صاحبنا في احدى نزهاتنا ، من ماركهام ان يخبرنا عن حادثة اطلاق النار في فلورنسا،وهي ، بالطبع ، حادثة لايتعب ماركهام من روايتها . لم يبد عليه انه يريد ان يغيظ ماركهام . واعتقد كان أكثر سماحة منا بالنسبة لاشخاص مثل وليمز . وبالتأكيد كان أكثر سماحة مني .

فوليمز كان يجعلني اصك أسناني من النرفزة . يوما ما وجدته وحيدا ، فسألته بحدة ما الذي يرمي اليه ، فسألني عما اقصد فقلت له : « لماذا تتبعنا أنا وماركهام ؟ لماذا لاتترك ماركهام وشأنه ؟ » فضحك وقال : « ماركهام طير ممتع . »

« ما الذي ترمي اليه ياوليمز ؟ » .

ولكنه لم يجب . واكتفى بالقول : « أنا شخص معتل الصحة . »ثم ضحك ثانية ومضى.

لم يؤثر ذلك على وليمز الذي لم يكف عن متابعتنا ، مثرثرا عن مستقبله في عالم القانون ، او ساردا نتائج استراقه للسمع لمدة ساعة.

لم يعد ماركهام ، حينما نكون وحيدين ، يعيد قصته المعروفة ، أو يلمح لهذا الجانب الخاص من حياته . لقد بدأت ادرك ان حديثه عن ذلك أصبح يثير السخرية رغم كرهه لأبيه حقا . ورغم انني الصديق الاقرب اليه ، غير انه لم يعتد أن يبادلني آراءه وأفكاره .

ورغم ذلك . تطورت موضوعات جديدة في أحاديثنا بشكل تدريجي. ولكن كان دائما هناك وليمز المصمم على أن يشبك ماركهام وقصته أوثق فأوثق . لقد شكلنا ، كما أتصور ، مثلثا غريبا.

في بداية الفصل الدراسي الخريفي ، القى فينا المدير بوجر خطابا حول هذا الامر او ذاك ، وأعلن عن اسماء مراقبي الصفوف ، وزودنا

بالمواضيع الجديدة حسب الروتين المدرسي . وعندما انهى هذا الجزء من خطبته المنمقة توقف لحظة ثم قال : « أيها الاولاد ، هناك أوقات في حياتنا يتوجب فيها ان نبدي أقصى درجات الشجاعة ، يتوجب فيها ان نواجه الرماح والسهام ببأس لم نكن نحتاج ان نستخدمه سابقا . هذه اللحظة المخيفة وأتت واحدا منا . اني اطلب منكم ان تبدوا العطف والفهم ، واسألكم ان تساعدوه في هذه الفترة على ان يشق طريقه مثلكم . انه اختبار بالنسبة لنا كما بالنسبة اليه . اختبار لانسانيتنا . اختبار لمسيحيتنا .

بحزن عميق أعلن لكم ايها الاولاد عن الموت . المفاجيء وغير الطبيعي لاب وزوجة اب يان ماركهام . »

لم يعد ماركهام بعد . وبلغت التخمينات والاشاعات ذروتها خلال اسبوعين من غيابه . ولم يظهر ان بوجر أو مرؤوسيه على علم بأمر التهديدات التي تعود ان يطلقها . نحن فقط ، الذين كانت تثيرنا هذه التهديدات ، ارتبنا في صحة الوقائع التي قدمت لنا ، وهي ان أحد السراق من (ماو ماو) ، المسلح بسكين كبير ، قد سطا على مزرعة والد ماركهام في كينيا . الم يكن التطابق كبيرا جدا ؟ أليس من المرجح ان ماركهام قد نفذ أخيرا تهديداته بالفعل ؟

قال لي وليمز : « ماركهام رجل مجنون . . ايه ؟ »

عندما عاد ماركهام كان قد تغير . لم يعد يبتسم . ولم يلق زملاءه ، الذين كانوا ينتظرونه في الردهة على أمل سماع قصة مجيدة جديدة ، غير الصمت منه . وعندما كان احد يبدي تعاطفه معه حول مصيبته ، كان يبدو وكأنه لايعرف عن أي شيء يتحدث . اخذ يذوي بعيدا عن الانظار حتى أصبح غير ملحوظ تماما . وبدأ يرفض ، بشكل واضح ، مصاحبتي فانهى بذلك صداقتنا القصيرة . وبدلا من ذلك ، أصبح هو ووليمز صديقين لايفترقان .

كان ، كما أذكر ، خريفا جميلا جدا ، وكانت الاوراق الحمراء تسطع طوال النهار في ضوء الشمس اللطيف . واعتدت ان أتمشى في أوقات الظهيرة الدافئة وحيدا على التلال المغطاة بانجولق.

لم اكن أقيم صداقات بسهولة ، وافتقدت صحبة ماركهام .

أصبح واضحا ، مع مرور الايام ، ان قصة قتل الابوين من قبل رجل من (ماو ماو) مقبولة تماما . قد يعتقد على أرضية قصص ماركهام ونياته المعلنة ، بانه قد ينشأ خوف معين .. عدم ارتياح ما في مشاركة شخص كهذا في الحياة اليومية . ولكن الامر لم يكن كذلك، فماركهام نفسه كان يبدو ميتا تقريبا . لم يكن بالتأكيد الشخص الذي يثير الرعب .

وكلما راقبه المرء أكثر كلما بدا له من غير المرجح ان له يدا في احداث كينيا ، غم انه كان في البيت في ذلك الوقت ، وهرب دون ان يصاب بأذى .

كان عليّ ، كما اعتقدت ، ان احذر ، فقط ، من طبيعة ارتباطه المشؤوم مع وليمز الذي لانفع يرجى منه . كان يهمس في اذن ماركهام باستمرار ، مكشرا عن أسنانه بخبث وعيناه الصغيرتان تحدقان في وجه ماركهام . لم أكن أحب ذلك ، ولم أكن أعرف ماذا افعل .

كنت أتمشى في المدينة ، بعد ظهر أحد الايام ، مع ولد اسمه بلوك، ومضينا الى أحد المقاهي بهدف ان نقضي ساعة في شرب الشاي مع الكيك ، وان ندخن سيكارة اذا بدا المكان مناسبا .

وحالما جلسنا قال بلوك : « أنه مكان غير حضاري .. لا أفهم لماذا أتينا الى هنا . »

« لايوجد مكان آخر . »

« على اية حال ، انه مكان «مزز» بالنسبة لروجر وزمرته . انظر هناك وليمز المروع وماركهام . »

كانا جالسين على طاولة في فسحة ضيقة، ووليمز ، كالعادة ، يعبث بالبقع الموجودة في وجهه وهو يتحدث . رالتقط ، وانا اراقبه ، قطعة كيك ملونة من الصحن الموضوع بينهما ، بدت وكأنها لوحة تقول « انتما غير مدعوين » اكثر من كونها قطعة صالحة للاكل . قضمها من احدى الزاويتين ثم اعادها الى الصحن.

وتساءل بلوك : « ما الذي يعجب ماركهام فيه ؟ »
فلم أحر جوابا .

كان بلوك شخصا بسيطا، ولكن حينما تحدث لاحقا ادركت عمقاً فيه لم الاحظه من قبل .

أمال براسه جانبا وقال لي : « وليمز يكره ماركهام . تستطيع ان ترى ذلك بسهولة . واعتقد ان ماركهام مرعوب منه . لقد عرفت ماركهام بشكل جيد الى حد بعيد .. هل تعرف لماذا ؟ »

لم أحر جوابا مرة اخرى . ولكن بلوك كان صائبا تماما بلا شك .

كانت كراهية وليمز هي الدافع لهذه العلاقة ، كما لو كانت الكراهية جوهرية بالنسبة له . كان يتغذى من هذه الكراهية غير المفهومة لنفسه، خاصة وانه لايملك الآن ابا ليكرهه..

بدا لي ذلك نوع من الجنون ، ولكني شعرت ان شيئا من هذا القبيل لابد ان يكون صحيحا.

وقلت : « أشعر انه يتوجب عليّ أن افعل شيئا بخصوص ذلك . فوليمز شخص غير جدير بالثقة ابدا . الله يعلم ماهي نواياه . »

هل يعرف وليمز شيئا لجهله نحن ؟ شيئا حول ذلك الموت المزدوج في كينيا ؟

وسألني بلوك وهو يشعل عقب سيكارته :
« وماذا تستطيع ان تفعل ؟ »
« أتساءل عما اذا كان يتوجب عليّ أن أتحدث الى بنشو ؟ » .
وضحك بلوك .

كان بنشو معلما سمينا في منتصف العمر ، يفتح صدره دائما . لمشاكل تلاميذه الشخصية.

وكان مثقفا بعض الشيء أيضا . فكان يكفي ان يخبره أحدهم بان عنده طموحا لان يصبح كاتبا او ممثلا حتى يضمن فناجين لاحصر لها من القهوة السوداء في غرفة بنشو.

قلت لبلوك : « اني اتساءل غالبا عما اذا كنا نسيء تقدير بنشو . هناك الكثير من الارادة الطيبة في الرجل . والافكار الطيبة غالبا ماتظهر في أماكن غير متوقعة . قد يكون قادرا على اقتراح شيء . »

« ربما تعرف أشياء عن ماركهام أكثر مني ، اعني انك ربما تعرف اكثر ماهو الامر . انه لايبدو على مايرام من كافة النواحي . أليس كذلك ؟ »

ونظرت عبر الغرفة الى وجه ماركهام الحزين الزائغ النظرات :
« بلى .. اخشى ان يكون كذلك . »

وبدأ بلوك يضحك فجأة : « هل سمعت نكتة بوتلر حول الببغاء الاسترالية المريضة .؟.

وعندما أجبته بالنفي ، انحنى تجاهي وبدأ يرويها لي . وقررت ، وأنا أصغي الى الحكاية البذيئة حول هذا الطير ، ان ارى بنشو بأقصى سرعة ممكنة .

خبا ضوء المساء ، والسيد بنشو مستمر في كلامه ، وحاولت ، في الظلام ، أن أتناول قطعة من البسكويت دون ان يرى ما أفعل . لكنه قرب العلبة مني غافلا ، او هذا ما أملته ، عن فعلتي.

قال السيد بنشو : « من وحل الكلمات النزج وطبقاتها الجليدية ووابل الالفاظ الغامضة ، هذه الكلمات التي أخذت مكان الافكار والمشاعر تأتي افكارنا ومشاعرنا المرهفة وتسابيحنا للجمل . »

غالبا ماكان السيد بنشو يقول لي ذلك . واعتقد ان هذه الفقرة كانت فقرته المفضلة . شربت فنجان القهوة مالئاً نمي بالثفل المر، وقلت: « هناك أرض الاحياء ، وارض الاموات ، والجسر هو الحب . »

« آه ! ويلدر » وسحب السيد بنشو منديلا كبيرا من بنطاله ونفخ انفه ، واضفت : « البقاء الوحيد .. المعنى الوحيد . »

اعاد السيد بنشو وضع منديله ، ثم حك عود ثقاب بعلبته وقرب النار من غليونه ، وقال وهو ينفث الدخان :

« هناك حب وحب .. هذا النوع ام الآخر ؟ » .

« النوع الآخر سيدي . »

« أنت بحثت في تقسيم كهذا ؟ جيد ، جيد . »

« اردت أن أتحدث معك سيدي . »

« حسنا ، ابدأ »

«بيني وبينك سيدي ، اعتقد ان لوليمز تأثيرا سيئا على ماركهام.»

« آه ... »

« قد يكون ماركهام مضطربا بسبب موت والديه ، ولكن وليمز آخر شخص ... »

« هيا عجل .. باي معنى له تأثير سيء ؟ تكلم بحرية ياصديقي .. يجب ان نبرهن فورا على الوقائع في هذه القضية . »

أدركت ، حينئذ ، ان الامر كله لم يعد ذا فائدة . كان من الخطأ ان التجيء الى بنشو، فأنا لا أستطيع ان اكشف له عن الدليل الذي بنيت على أساسه مخاوفي . لم قل اي شيء ، وامّلت بأنه لايضغط علي . »

« فهمت . »

« ربما جعلت من الحبة قبة سيدي »

ولكن رأي بنشو لم يكن ذلك اذ قال :

« انه شأن خطير ، وأنا مسرور بانك أتيت بي ، رغم انه شيء غير مألوف في مثل هذه الحالات . »

من الواضح ، اني أعطيت الرجل انطباعا خاطئا تماما .

حاولت أن أصحح ذلك ، ولكن السيد بنشو أشار لي أن أصمت :

« لاتتكلم أكثر ياصديقي . دع الامر لي . تستطيع ان تعتمد علي في كتمان السر . »

« أرجو انني لم اضللك سيدي » .

« لا . لا . لا »

« ليس الامر . جديا سيدي . كل مافي الامر ان ماركهام كان صديقي مرة ، وانا متأكد انه الآن . . »

ورفع السيد بنشو يديه وقال مبتسما :

« أنت فتى طيب . لاتحزن . كل شيء سيكون على مايرام . »

الله يعلم اي ضرر كنت قد سببت .

« اهتم بشؤونك اللعينة » دمدم وليمز في وجهي . « أي نوع آخر من مثل هذا انهراء لبنشو ، وارفع عليك قضية قذف . الا تعرف كم مزعج هذا الشخص ؟ » .

« اذهب الى الجحيم ياوليمز » فمضى متثاقلا بغضب .

بعد ذلك ، قررت أن انسى كل مايتعلق بماركهام ووليمز ، فالامر ، بعد كل شيء ، لايعنيني ، كما انني لا املك ، على اية حال ، اي خيار آخر . ووطنت العزم على التركيز على دروسي . وعندما نسيت فعلا كل شيء حول هذا الحلف الغريب بين ماركهام ووليمز ، استدعاني المدير من الصف .

كان واقفا الى جانب نافذة مكتبه : شكل رهيب ذو طول هائل. وبقي واقفا وظهره لي طوال المقابلة :

« سوف تخبرني عما تعرفه عن ماركهام والولد وليمز.

تكذب أيها الصبي . اني أعرف الكذبة . اشعر بها عند نطقها . ولا تبالغ أيضا . ستنقل لي ببساطة وصدق كل شيء . حرر نفسك من العبء ايها الولد، فتترك الغرفة وقد أديت واجبك على أفضل مايرام . »

لم أكن أنوي ان أكذب . وان تخفي ثلاثة ارباع القصة ليس كذبا. قلت : « الحقيقة الكاملة هي ان . . . »

وتوقفت غير عارف كيف استمر . فقال المدير : « حسنا ، دعنا نعجل واخبرني بالحقيقة كاملة . »

« لا أستطيع ان أخبرك شيئا سيدي . »

« لاشيء ؟ »

« نعم لا أعرف عن ماركهام ووليمز شيئا سيدي . »

« انهما تلميذان في هذه المدرسة . انت تعرف ذلك كما أفترض انك زميلهما ، وقد تحدثت مع السيد بنشو عنهما ، فاذا كانت علاقتهما غير مشروعة ، فاني أود معرفة ذلك . أنت لاتحقق شيئا بتكتمك . »

« لايوجد شيء غير مشروع في صداقتهما . لقد تحدثت مع السيد بنشو لانني شعرب بان وليمز هو نوع من الاصدقاء غير مناسب لماركهام في هذا الوقت العصيب الذي يمر به . »

« انها لوقاحة منك ان تتخذ مثل هذا القرار . »

« نعم سيدي » .

« لماذا ، اذا ، ارتكبت مثل هذه الحماقة ؟ » .

« اني أحب ماركهام سيدي . »

« ألم تدرك بانك كنت تسهل عليه الامور لو اقنعته شخصيا بذلك التأثير الضار ؟ »

لم يعد ماركهام راغبا بصحبتي سيدي .»

« هل سببت له الاذى بشكل من الاشكال ؟ »

« كلا سيدي . ليس حسبما أعرف في الاقل . »

« نعم أم لا ايها الولد ؟ لاتترك لنفسك مهربا بهذا الشكل الجبان »

« كلا سيدي . لم اسبب له أي اذى ! »

« حسنا . لماذا لايرغب في محادثتك اذا ؟ »

« أخشى انني لا اعرف . »

« لاتعرف . لاتوجد ضرورة لان تخاف . »

« نعم سيدي . »

« ألا ترى ، ايها الصبي ، انك وضعتني في وضع لايمكن احتماله بسبب عدم مسؤوليتك . انا المسؤول الاول عن هذه المدرسة . وانت تسبب لي تشوشا في ذهني . انت تجبرني على اتباع مسلك لا اجد سببا قويا للجوء اليه . ومع ذلك ، ولان هناك ، ربما ، مثقال ذرة من الحقيقة في شكوكك الحذرة، فيجب ان أنصرف بشكل لا ارغب فيه . هل وضعت نفسك قط في مكان مدير ؟ » .

« كلا سيدي »

« كلا سيدي ! قدرت ذلك . لو كنت فعلت لعرفت ايـن تكمن العلة . »

« امض ، واقرع الجرس الذي تراه هناك . سنرتب المسألة بطريقة او بأخرى . »

استدعي ماركهام ووليمز . وعندما دخلا استدار المدير عن النافذة وواجهنا : « صداقتكما مشكوك فيها ، والمدعي عليكما يقف الى جانبكما . لاتكذبا ايها الولدان . استطيع ان اشعر بالكذبة عند التفوه بها . هـل هناك اسباب تدعوكما للخجل ؟ »

هز وليمز ، الذي كانت عيناه مثبتتين على قوائم مكتب المدير ، راسه . واجاب ماركهام بان ليس هناك سبب يدعوه للخجل . »

« على ماذا تستند صداقتكما ؟ هل لديكما اهتمامات مشتركة ؟ عن ماذا تتحدثان معا ؟ »

أجاب وليمز : « عن عدة أشياء سيدي . عن السياسة وشؤون الدولة ، عن طموحاتنا ومستقبلنا الاكاديمي بعد انتهاء الدراسة . »

وقال ماركهام : « نتحدث عن موضوع واحد فقط سيدي :

عن موت أبي وزوجة ابي . » فقال المدير لوليمز :

« أنت أيها الولد ! لقد ادعيت بأن مناقشاتكما تشمل ميادين واسعة . لقد اسود حتى الهواء من هذه الكذبة . اي تلميذ منكما علينا ان نصدق ؟ » .

« ماركهام مريض ياسيدي . انه لم يعد كما كان ، وانا اساعده بقدر ما أستطيع . انه لايتذكر مناقشاتنا كلها . »

وكرر ماركهام : « اننا نتحدث عن موضوع واحد . »

« لماذا ، ايها الولد ، تتحدثان عن هذا الموضوع دون كل المواضيع الاخرى ؟ » .

« لانني قتلت أبي ياسيدي ، وزوجة أبي ايضا . »

« ماركهام مريض ياسيدي . انه . . . . »

« هيا اذهبا . . ابق انت ياماركهام . »

ثم نتكلم . لا وليمز ولا انا ، حين تركنا غرفة المدير . وقلت لوليمز ونحن على وشك ان نفترق : « أنت تعرف انه لم يفعل ذلك . انت تعرف انها ليست الحقيقة . »

فأجابني وليمز دون ان ينظر الي : « هذا صحيح . لماذا لم تخبر بوجر بذلك ؟ »

« لقد جعلته يؤمن بانه فعلها ياوليمز . »

« ماركهام يتكلم فقط . ماركهام رجل مجنون . . ايه ؟ »
« انك ابن زنى ياوليمز . »
« هذا صحيح . انا شخص معتل الصحة . »

مضى في طريقه ، ووقفت حيث تركني ، انظر الى غرفة المدير المغلقة : الضوء الاحمر الخفيف ، وخمنت ان الستائر قد اسدلت تماما في الداخل ، كما اعتاد المدير ان يفعل في كل المناسبات الخطيرة .

فجأة ، تملكتني فكرة سخيفة : ان اعود الى تلك الغرفة المظلمة، واطلب ان يسمعوني ، مادمت حرا الآن في ان اتكلم . وشعرت ، للحظة، بانني استطيع ان اطرح هذه القضية بوضوح اكثر ، وبشكل مقنع اكثر من ماركهام نفسه . لقد شعرت بانني اعرف كل شيء : الفكرة المرعبةالتي قفزت الى ذهن ماركهام عندما سمع اباه ، للمرة الاولى ، يخبره عن حادثة فلورنسا ، اللعبة التي صنعها منها ، والمخاوف الاخيرة التي لعب عليها وليمز بكل مكر . وبينما انا متردد بشكوكي ، سمعت القرع اللجوج للجرس ، فاستجبت للدعوة المألوفة كجهاز آلي .

في ذلك المساء نفسه ، أبعد ماركهام . وقد رايناه لفترة وجيزة واقفا في غرفة المدير ، مرتديا معطفه كما كان يبدو عادة .

وقال لي السيد بنشو ! « لقد ارسلوه الى دير بيشاير . »وعندما حاولت أن انتزع منه معلومات أكثر اكتفى بالقول : «يا للصبي المسكين . . انه سليم الجسم أيضا . » وعرفت بماذا يفكر .

منذ ذلك الوقت وانا أفكر بماركهام ، الذي مايزال سليم البنية، وهو يكبر ويتقدم في العمر في المكان الذي وجدوه له في دير بيشاير . وأفكر ايضا بوليمز الذي يكبر ويتقدم في العمر ولو في ظروف اخرى ، قد يتزوج وينجب اطفالا ، وقد يصبح في النهاية الرجل الذي كان قد قال بانه سيكونه يوما ما .

* * *

بيت السّكر

قصة قصيرة للكاتبة الأرجنتينية

سيلڤيا أوكامبو

تقديم وترجمة: عطارد عزيز حيدر

سيلفيا أوكامبو كاتبة معروفة من الارجنتين وهي اخت الكاتبة الشهيرة فيكتوريا اوكامبو .

تمتاز سيلفيا أوكامبو بأسلوبها الشيق والرشيق وأجواء قصصها التي تجمع الحميمية الى الغرائبية .

في هذه القصة ثمة اقدار غريبة تسيطر على مصائر الشخصيات التي تبدو رغم كل حنانها وبراءتها مشوشة حائرة تتمزق وهي تمشي الى نهاياتها.

نشرت أوكامبو مجموعات كثيرة من الادب والشعر وهذه القصة مأخوذة من مجموعة (قصص العجائب ، لكاتبات من الارجنتين وتشيلي ، طباعة مارجوري اغوسين، وايت بن برس ١٩٩٢) .

* * *

لم يكن لتلك الخرافات ان تترك كريستينا وشأنها ابدا . كان مجرد عملة معدنية قد امحى نقشها ، أو بقعة من الحبر أو قمر يرى من خلال لوحين زجاجيين او رؤية الحرفين الاولين من اسمها وقد نقشا مصادفة فوق جذع شجرة يجعلها فريسة للرعب الشديد . عندما كنا نلتقي ، كانت تلبس ثوبا أخضرظلت تواظب على ارتدائه الى ان استحال الى اسمال بالية ، لانه كما أخبرتني يجلب لها الحظ ، وأنها لو لبست ذلك الثوب الازرق الذي كان يناسبها كثيرا فلن يرى أحدنا الآخر ثانية أبدا . وقد حاولت الوقوف في وجه هذه الهواجس التافهة دوما فقد ذكرتها مرة بأنها تحتفظ في غرفتها بمرآة مكسورة ومع أنني اكدت على ان من الحكمة ان يتم القاء المرايا المكسورة في الماء اثناء ليلة مقمرة وذلك من أجل التخلص من الحظ السيء الا انها بقيت تحتفظ بها ولم تكن لتخاف ابدا من انقطاع التيار الكهربائي فجأة في البيت مع ان ذلك يمثل دعوة اكيدة للموت ، فقد كانت تقوم بهدوء باشعال اكبر عدد ممكن من الشموع ، وكانت تترك قبعتها دوما فوق سريرها ، الامر الذي يعد خطأ فاحشا لايمكن لأحد ارتكابه .

كانت مخاوفها ذات طبيعة شخصية ، وقد فرضت كريستينا على نفسها الكثير من الخصوصيات فلم تكن على سبيل المثال تقدم على شراء ثمار الفريز في شهر كانون الثاني ابدا ، كما أنها لم تكن تستمع الى بعض المقطوعات الموسيقية بشكل خاص .

ولم تكن تدخل في زخارف ديكور المنزل صورة سمكة حمراء رغم انها كانت مغرمة بالسمك الاحمر . وكانت ثمة شوارع محددة لايمكن لنا عبورها وثمة أشخاص معينين لايمكننا زيارتهم وصالات عرض سينمائية محددة لايمكن لنا دخولها .

كان لهذه الخرافات في بداية علاقتنا جاذبية آسرة في نظري ، لكنها بدات تثير سخطي فيما بعد ثم بدات تقلقني بشكل جدي . وعندما تمت خطبتنا ، كان علينا ان نبحث عن شقة جديدة لان قدر المستأجرين

السابقين بالنسبة لمعتقدات كريستينا كان يمكن أن تؤثر على حياتها (ولم تكن تشير الي في اي من الاوقات كما لو أن الخطر كان سيحيق بها وحدها ، وكما لو ان الحب لم يوحد حياتنا معا) .

وبدانا من اقرب منطقة مجاورة لنا الى ان وصلنا الى آخر ضاحية في المدينة بحثا عن شقة لم يسبق لاحد ان سكنها من قبل . كانت كل الشقق التي عثرنا عليها اما مؤجرة او مباعة وفي النهاية عثرنا على بيت صغير في شارع مونتيس دي أوكا . كان هذا البيت يبدو كما لو كان مصنوعا من السكر وكان بياضه الناصع يشع ببريق غريب . وكان البيت يحتوي على هاتف بينما تمتد امامه حديقة صغيرة .

وقد ظننت ان البيت كان قد بني مؤخرا لكنني اكتشفت ان ثمة عائلة قطنت فيه عام ١٩٣٠ وان صاحب البيت قد قام فيما بعد بترتيبه وتجميله بعض الشيء من اجل طرحه للايجار . وكان علي ان أجعل كريستينا تصدق ان أحدا لم يسكن هذا البيت من قبل وانه المكان المناسب تماما : انه عش أحلامنا ، هتفت كريستينا عند مشاهدتها المنزل :

كم يبدو هذا المنزل مختلفا عن كل الشقق التي رأيناها من قبل ، ان رائحة النظافة تنبعث من كل شيء هنا حيث لايمكن لشيء أن يؤثر على حياتنا ، ويلطخها بالافكار التي تشوب الهواء .

بعد عدة أيام تزوجنا وانتقلنا الى البيت وقدم لنا أصهاري أثاثا غرفة النوم كما قدم لنا والدي كل لوازم غرفة الطعام . وقمنا بتأثيث بقية أركان البيت شيئا فشيئا . وكنت خائفا من ان تكتشف كريستينا كذبتي من خلال الجيران ولكنها لحسن الحظ كانت تتسوق دوما من خارج المنطقة ولم يحدث أن تكلمت مع الجيران ابدا . كنا سعيدين ، في غاية السعادة ، مما جعلني أشعر بالخوف أكثر مع مرور الوقت .

كان يبدو ان سلامنا لايمكن ان يعكره أي شيء في بيت السكر هذا، الى ان رن جرس الهاتف يوما ممزقا كل أوهامي السعيدة . ومن حسن الحظ ان كريستينا لم ترد يومها على التليفون لكن ذلك لم يمنع وجودها في مناسبة اخرى .

وسأل الشخص الموجود في الطرف الآخر عن أحد مايدعى فيولتيا. وكانت هذه بلا ريب المستأجرة السابقة للمنزل .. لو اكتشفت كريستينا انني قد خدعتها فهذا يعني ان سعادتنا قد انقضت وولت الى غير رجعة. انها لن تكلمني بعد ذلك البتة ... وسوف تطلب الطلاق بالتأكيد ، وفي أحسن الاحوال سوف يتوجب علينا ان نترك البيت لنذهب للسكن في فيلا اركويزا وربما في كويلمز ونستأجر أحد البيوت هناك بانتظار ان نقـوم ببناء غرفة ومطبخ بمواد هي أقرب الى النفايات لان نقودنا لم تكن لتكفي لشراء مواد أفضل .

كنت أحرص أثناء الليل على فصل جهاز الاستقبال في الهاتف بحيث لايتسنى لاي هاتف غير متوقع إيقاظنا. ووضعت على باب البيت صندوقا بريديا كنت المالك الوحيد لمفتاحه ولم يكن يمكن لغيري اخراج الرسائل.

وفي وقت مبكر من احدى الصباحات قرع الباب وترك شخص ما ورقة عند الباب وسمعت وانا في غرفتي صوت زوجتي ثم سمعت صوت تمزيق ورق خشن .

نزلت الى الطابق الاول ووجدت كريستينا وهي تحمل ثوبا من المخمل بين ذراعيها ، وما ان رأتني حتى قالت فرحة : لقد ارسلوا لي هذا الثوب للتو . وركضت صاعدة الدرج وارتدت الثوب الذي كان يبدو ذا تفصيلة قديمـة .

ــ متى قمت بخياطة هذا الثوب ؟

ــ منذ فترة . الا يناسبني جدا ؟ سوف ارتديه عندما نذهب الى المسرح ، مارأيك ؟

ــ من أين اتيت بثمنه ؟

ــ لقد اعطتني امي بعض النقود .

وبدا ذلك في منتهى الغرابة بالنسبة لي ، لكنني لم أقل شيئا كي لا اتسبب بجرح مشاعرها.

كنا غارقين في الحب بجنون لكن قلقي بدأ ينمو شيئا فشيئا . حتى في الوقت الذي كنت أحتوي كريستينا فيه بين ذراعي كنـت احس بالتغير الكبير الذي بدأ يطرأ على شخصيتها كانت كريستينا التي كنـت أعهدها سعيدة دوما قد تحولت الى امرأة في غاية الحـزن ، وتحـول اسرافها وتبذيرها الى تحفظ وادخار شديدين وانقلـب ذلـك الهدوء المطمئن الى عصبية. وبدات كريستينا تفقد شهيتها ولم تعد تقوم بتحضير تلك الاصناف التي أحبها من الحلويات الدسمة الشهية.

ولا تلك الحلوى المصنوعة من الكريمة والشوكولا المخفوقة كما لم تعد تقوم بين وقت وآخر بتزيين المنزل بدانتيل النايلون الذي اعتادت على وضعه على مقعد التواليت ورفوف غرفة الطعام وخزانات الثياب وفي كل مكان . ولم تعد تنتظرني وقد اعدت قطع حلوى اصابع الست على مائدة الشاي ، كما لم تعد ترغب ابدا في الذهاب الى المسرح او السينما مساء حتى في الوقت الذي كنا نحصل فيه على بطاقات دعوة .

وفي عصر احد الايام دخل كلب الى الحديقة وبدأ بالنباح ، وقدمت له كريستينا بعض اللحم ثم بعض الشراب ثم اخذته الى الحمام حيـث خرج وقد تغير لون وبره وقالت لي انها ترغب في ايوائه والاحتفاظ بـه

وسوف تسميه (حب) لانه دخل المنزل في لحظة كنا نعيش فيها حبا حقيقيا ولاحظت أن سقف حلق الكلب كان أسود اللون مما يدل على انه كلب من سلالة أصيلة .

وفي احدى المساءات عدت الى البيت بشكل مفاجىء ، ووقفت عند مدخل البيت لانني رايت دراجة مركونة في الحديقة ، ودخلت على الفور واختبأت وراء الباب وانا استمع الى صوت كريستينا :

ـ ماذا تريدين ؟

كررت كريستينا قولها مرتين .

ورد صوت امراة شابة : اقد جئت لآخذ كلبي ، انه يمر بهذا البيت كثيرا ولهذا فقد أصبح يحبه جدا . ان هذا البيت يبدو كما لو كان مصنوعا من السكر ، انه يلفت الانظار في كل مرة يتم طلاؤه فيها ، لكنني كنت أحبه من قبل أكثر ، بلونه الوردي الشاعري الذي كانت البيوت القديمة تطلى به ، لقد كانت هذا البيت يبدو غامضا مليئا بالالغاز بالنسبة لي وقد أحببت كل شيء فيه ، نافورة المياه التي كانت الطيور تحط عليها لتشرب الماء ، والعرائش المزهرة وهي تحمل ازهار صفراء كأسية الشكل،وشجرة البرتقال لطالما تمنيت الالتقاء بك منذ كان عمري ثمانية سنوات ومنذ تكلمت معك على الهاتف ووعدتني ان تقدمي لي طائرة ورقية .

ـ لكن الطائرات الورقية لعبة للصبيان .

ـ الالعاب لاتعرف جنسا . لقد كنت أحب الطائرات الورقية لانها تشبه طيورا عملاقة كنت اتخيل انني اطير على اجنحتها ، لقد كانت لعبة بالنسبة لك ان تعديني بطائرة ورقية لكنني لم أستطع النوم تلك الليلة . لقد التقينا بعدها في صالة بيع الخبز ،كنت تديرين ظهرك إلي ولم أستطع

ان اتبيّن وجهك ومنذ ذلك اليوم لم أعد أفكر بشيء سواك . كنت أفكر بوجهك وروحك وبالوضعيات التي تستلقين بها . انك لم تعطني ابدا تلك الطائرة الورقية ، كنت أمر بحديقتك وكانت الشجيرات تهمس لي بانك تكذبين ، وانتقلنا بعد ذلك للسكن في مورون مع والدي ، وقد عدت الآن في زيارة لمدة اسبوع .

ـ انني لم أسكن في هذا البيت الا منذ ثلاثة اشهر وقبل ذلك لم آت أبدا لزيارة هذه المنطقة لابد انك على خطأ .

ـ لقد تخيلتك كما انه الآن تماما ، لقد رسمت صورتك في مخيلتي مرات عديدة ، وفوق كل هذا لقد كان زوجي حبيبك فيما مضى .

ـ لم يكن لي يوما اي حبيب سوى زوجي ما اسم الكلب ؟

ـ وحشي .

ـ خذيه بعيدا من فضلك قبل ان اتعلق به وأتعود عليه .

ـ أصغي الي يافيوليتا ، لو أخذت الكلب الى بيتي فسوف يموت، لانني لا أستطيع العناية به . إننا نعيش في شقة صغيرة جدا ونحن موظفان كما انه ليس ثمة من يأخذه خارجا للنزهة .

ـ اسمي ليس فيوليتا ، ماعمره ؟

ـ وحشي ؟ سنتان ، هل ترغبين بالاحتفاظ به ؟ سآتي لرؤيته بين وقت وآخر لانني احبه حبا جما .

ـ ان زوجي لايرغب برؤية غرباء يدخلون البيت ، كما انني لايمكن أن أتقبل اي كلب هدية من احد .

ـ لاتخبريه بذلك ، سوف انتظرك كل يوم اثنين في الساعة السابعة مساءً في بلازا كولومبيا ، هل تعرفين اين تقع ؟ امام ساحة كنيسة القديس فيلستاس ، واذا كنت لاترغبين بذلك فانني مستعدة لملاقاتك في

أي وقت تقومين بتحديده وفي اي مكان تشائين ، مثل جسر الدستور او حديقة ليزاما وسوف اكون في غاية السعادة عندما أستطيع النظر في عيني وحشي ، هل ستقدمين لي هذا المعروف وتحتفظين بالكلب ؟

ـ حسنا سوف أحتفظ به .

ـ شكرا يافيوليتا .

ـ أسمي ليس فيوليتا .

ـ هل غيرت اسمك ؟ انك ستبقين فيوليتا بالنسبة لنا ، فيوليتا الغامضة نفسها دمعا .

سمعت صوت اغلاق الباب واصغيت لكريستينا وهي تدق بكعبيها أرض الدرج وانتظرت لحظة قبل ان أغادر مكان اختبائي واتظاهر بانني قد وصلت لتوي ، ورغم انني كنت قد شهدت تماما حقيقة المحادثة البريئة التي جرت الا ان شكوكا صامتة بدات تأكلني من الداخل . لقد لاشعرت كما لو انني كنت امام عرض مسرحي ، وكما لو ان الحقيقة كانت بعيدة جدا في مكان ما . ولم أخبر كريستينا انني كنت موجودا أثناء زيارة المراة الشابة وانتظرت ماسياتي من احداث وقلبي مترع بخوف لاحد له من ان تكتشف كريستينا كذبتي ، وشعرت بالندم الشديد لأننا سكنا في هذه المنطقة .

كنت في عصر كل يوم اعبر البلازا امام كنيسة القديس فيلستاس لأرى فيما اذا كانت كريستينا سوف تفي بمواعيدها ، وبدا على كريستينا انها لاتلاحظ اضطرابي ومعمرور الوقت بدات اظن أن كلمامر كان مجرد حلم رايته ، وفي احد الايام سألتني كريستينا وهي تعانق الكلب .

هل تحب أن يكون اسمي فيوليتا ؟

ـ انني لا أحب أسماء الازهار .

ـ لكن فيوليتا اسم جميل انه يعني احد الالوان.

ـ انني أفضل اسمك .

ـ وفي أحد أيام السبت التاليـة وجدتها عند المساء على جسر الدستور ، كانت منحنية فوق الحاجز الحديدي ، صعدت الجسر اليها ولم تجفل لرؤيتي :

ـ ماذا تفعلين هنا ؟

ـ انني امتع ناظري ، احب النظر الى القطارات من الاعلى .

ـ انه مكان مقبض يبعث الكآبة في النفس ، لا اريدك ان تتجولي فيه وحيدة .

ـ لا اعتقد انه مكان كئيب الى هذه الدرجة ، ثـم لماذا لايمكنني التجول وحيدة ؟

ـ هل يعجبك هذا الدخان الاسود المنطلق من المحركات ؟

ـ انني أحب وسائط النقل ، كي أحلم بالترحال ، ان اغادر دون ان أغادر وان أرحل وانا في مكاني.

وعدنا الى البيت ، كانت الغيرة قد ذهبت بعقلي واطارت صوابـي (وكم كنت أغار ؟ من لاشيء) وأثناء رحلة العودة الى البيت لم أتكلم معها الا بالكاد .

قلت لها : قد نستطيع شراء بيت صغير في سان إيسيدرو او في اوليفوس لأن صحبة الجيران هنا لاتبدو ممتعة .

وتظاهرت امامها ان بامكاني شراء بيت في هذه المناطق بكل سهولة.

ـ لاداعي للشعور بذلك ، لقد اصبحنا قريبين جدا الآن من حديقة ليزاما .

ـ انها مكان مليء بالفوضى ، ان تماثيلها محطمة ونوافيرها جافة ليس فيها قطرة ماء وأشجارها ذات رائحة نتنة،كما أنها تغص بالمتسولين والرجال المسنين وذوي العاهات الذين يتجولون حاملين حقائبهم ليبيعوك نفايات الاطعمة والاشربة او لينقبوا بين النفايات.

ـ انني لم ألاحظ ذلك من قبل.

ـ انك لم تكوني ترضين من قبل حتى بالجلوس على مقعد أكل عليه شخص ما برتقالة او ترك عليه بعض الخبز .

ـ لقد تغيرت كثيرا .

ـ لايهم كم تغيرت ولكن،لايمكن أن تحبّي حديقة كهذه،انني اعرف أن فيها متحفا بأسنين رخاميين يحرسان المدخل ، وقد اعتدت على اللعب هناك عندما كنت صغيرة ، لكن هذا لايعني شيئا أبدا.

أجابتني كريستينا : انني لا أفهمك.

وأحسست أنها تحتقرني بازدراء يمكن ان يتحول الى كراهية .

وعلى مدى أيام خلتها سنوات بقيت أراقبها محاولا ان أخفي قلقي. كنت في عصر كل يوم أمر قرب البلازا أمام الكنيسة ، وفي ايام السبت كنت أعبر جسر الدستور الاسود الرهيب وفي احد الايام تجرأت على سؤال كريستينا :

ـ ماذا ستفعلين لو اكتشفت ان هذا البيت كان مسكونا من قبل أحد الاشخاص قبلنا ؟ هل ستغادرينه ؟

ـ لو كان ثمة أحد قد عاش في هذا المنزل فلابد أن يشبه هذا الشخص تلك التماثيل المصنوعة من السكر والتي توضع فوق الحلوى او كعكات أعياد الميلاد ، شخص شديد الحلاوة كالسكر . لقد منحني هذا البيت ثقة كبيرة بنفسي ، أتكون تلك الحديقة الممتدة أمام البيت مصدر

هذه السكينة التي تماؤني ؟ لا أدري ، انني لن اغادر هذا البيت مقابل كل اموال الدنيا ، بالاضافة الى أنه ليس ثمة اي مكان آخر نذهب اليه، لقد قلت لي ذلك من قبل .

ولم أشأ ان الح لانني كنت اعرف أنه لاجدوى مـن إلحاحي وكي أروح عن نفسي فقد اعتبرت ان الزمن كفيل بمعالجة كل شيء .

وفي أحد الصباحات رن جرس الباب الخارجي ، كنت في ذلك الوقت أحلق ذقني ، وسمعت صوت كريستينا ، وعندما أنهيت حلاقة ذقني كانت زوجتي تتحدث مع الشخص القادم ، راقبتهما من خلال شق الباب كان المرأة الزائرة ذات صوت جدي وقدمين ضخمتين الى حد جعلنـي انفجر في الضحك .

ـ لو التقيت بدانيال ، فسوف أجعلك تدفعين ثمن ذلـك غاليـا يافيوليتا .

وأجابت زوجتي :

ـ انني لا أعرف أي شخص يدعى دانيال ، كما ان اسمي ليس فيوليتـا .

ـ انك تكذبين .

ـ ليس الكذب عادتي ، وليس لي أي علاقة بدانيال.

ـ لقد جئت لانذارك فقط .

ـ لا أريد الاصغاء اليك .

ووضعت كريستينا كفيها فوق أذنيها ، ودخلت الغرفة وطلبت من المراة ان تغادر بيتنا. نظرت بامعان الى يديها وقدميها ووجهها واكتشفت أنه كان رجلا مرتديا ملابس امرأة ، وقبل ان يسنح لي الوقت لأعـرف

مايجب علي القيام به كان الرجل قد اختفى بسرعة البرق تاركا الباب مفتوحا قليلا وراءه .

ولم نناقش انا وكريستينا الحادثة الاخيرة ، ولم أفهم ابدا لماذا لم نفعل ذلك .

كان يبدو كما لو ان شفاهنا قد ختمت تماما عن كل شيء ما عدا القبل العصبية التي لاترتوي وبعض الكلمات حول أمور تافهة .

كنت غارقا في أحزاني عندما بدأت كريستينا بالغناء ، كان صوتها عذبا ولكن غناءها أغضبني لانه كان جزءا من ذلك العالم السري الذي يبعدها عني،لماذا وهي التي لم يسبق ان غنت من قبل أصبحت الآن تغني طوال الليل والنهار ، أثناء ارتدائها لملابسها وعندما تستحم او تطبخ أو تسحب الستائر.

وفي أحد الايام سمعت كريستين تقول بنبرة مبهمة غريبة :

ــ انني أشك في أنني قد ورثت حياة شخص آخر بحسناتها ومساوئها بخيباتها ونجاحاتها ، انني مسحورة .

وتظاهرت بأنني لم أسمع تلك الجملة المعذبة اقلقة لكنني بدات الاستقصاء في الجوار عمن تكون فيوليتا هذه ، وأين عاشت ، الى آخر ماهنالك من تفاصيل تمس حياتها.

على بعد عدة بيوت منا كان يوجد متجر يبيع البطاقات البريدية والاوراق والمفكرات والاقلام والماحي والالعاب ، وبدت صاحبة المتجر الشخص الافضل للبدء بتحرياتي : كانت ثرثارة وفضولية وتحب الغزل، وتحت ستار شراء مفكرة وبعض الاقلام ذهبت في عصر أحد الايام للتحدث معها ، قلت أشياء لطيفة عن عينيها ويديها وشعرها ولم أجرؤ على لفظ

اسم فيوليتا ، ثم اخبرتها اننا جيران وفي النهاية سألتها عمن كان يسكن في بيتنا وطرحت سؤالي بحياء شديد :

ـ هل كان فيه ثمة شخص يدعي فيوليتا .

اجابتني ببعض الجمل الغامضة التي اقلقتني اكثر . وفي اليوم التالي حاولت الحصول على مزيد من التفاصيل من مخزن البقال ، اخبروني ان فيوليتا كانت في مشفى الامراض العقلية واعطوني العنوان.

أخبرتني كريستينا قائلة : « انني أغني بصوت ليس لي » ،وبدت لي مرة اخرى تلك النبرة المليئة بالالغاز ، « لقد كان ذلك يزعجني في البداية لكنني أحببت الامر الآن ، انني شخص آخر ، وربما أكثر سعادة من قبل » .

وتظاهرت من جديد بأنني لم أسمعها ، كنت أقرأ الورقة التي تحمل العنوان ،وكنت مستغرقا فيمحاولة اكتشاف كل شيء عن حياة فيوليتا، واعترف أنني تجاهلت كريستينا أثناء ذلك.

ذهبنا الى المشفى الذي كان يقع في فلورز وهناك سألت عن فيوليتا فأعطوني عنوان أرسينا لوبز مدرستها في فن الغناء ، كان علي ان آخذ القطار الى محطة ريتيرو التي تقودني الى أوليفوس ، واثناء الرحلة وقع بعض القذى في عيني ولذلك فقد كانت عيناي تدمعان بشدة عند وصولي الى بيت ارسينا وبدا الامر كما لو كنت ابكي . وعند الباب الخارجي استطعت سماع أصوات نساء يغنين المدرج الموسيقي مصاحبات ببيانو يبدو صوته أشبه بصوت أرغن يدوي.

طويلة .. نحيلة .. مخيفة .. ظهرت كريستينا في نهاية الممر وقلم رصاص في يدها ، وأخبرتها بحياء أنني جئت أسأل عن فيوليتا .

ـ هل أنت زوجها ؟

ـ كلا انني من اقاربها .

اجبتها وأنا أجفف عيني بمنديل .

ـ « لابد انك أحد معجبيها الكثر » . قالت لي وعيناها نصف مغمضتين بينما كانت تتناول يدي « لقد جئت لمعرفة مابريد ان يعرفه الجميع ، كيف كانت أيام فيوليتا الاخيرة !

اجلس ، ليس ثمة مبرر للشعور بان كل شخص مات كان طاهرا ومخلصا وطيبا . »

ـ انك تريدين التخفيف عني .

وأجابت وهي تهصر كفي في كفها الرطبة :

ـ نعم أريد التخفيف عنك ، لم تكن فيوليتا تلميذتي الوحيدة ، لكنها كانت صديقتي الحميمة ، واذا حدث انها قد غضبت مني فذلك لانها قد أخبرتني الكثير عن نفسها الى حد لايمكنها من خداعي ، لقد رأيتها في الايام الاخيرة ، كانت تشكو بمرارة من قدرها ، لقد ماتت بسبب الحسد ، كانت لاتفتأ تكرر : لقد سرق شخص ما حياتي لكنه سيدفع ثمن ذلك غاليا . انني لن أرتدي ثوبي المخملي بعد الآن فهي سترتديه ، وسوف يصبح كلبي وحشي ملكا لها . وسوف يلبس الرجال أزياء النساء ليدخلوا بيتها بدلا مني . سوف أفقد صوتي الذي سأضعه في حنجرتها التي لاتستحقه ولن أعانق بذراعي دانيال بعد الآن على جسر الدستور حالمين بحب مستحيل ، منحنيين على الحاجز الحديدي كما اعتدنا ونحن نراقب القطارات المسافرة .

نظرت ارسينا لوبيز في عيني وأضافت :

ـ لاتنزعج سوف تجد الكثير من النساء الوفيات ، اننا نعرف أنها كانت جميلة ولكن الجمال ليس الشيء الوحيد الموجود في هذا العالم .

أصم ، أبكم .. والهلع آخذ بقلبي غادرت المنزل دون أن أكشف عن اسمي لأرسينا اوبيز التي حاولت وهي تقول لي وداعا ان تعانقني لتعبر لي عن تعاطفها .

وطوال الايام التي تلت ذلك أصبحت كريستينا بالنسبة لي علــى الاقل فيوليتا .

كنت أحاول ملاحقتها طوال الوقت كي أستطيع مفاجأتها بين أذرع عشاقها ، أبعدت نفسي تماما عنها الى أن أصبحت أشعر بنفسي غريبــا تماما عنها .

وفي احدى الليالي الشتائية هربت كريستينا . ظللت أبحث عنهــا حتــى الفجر .

لا اعرف ضحية من هذا الذي بقي في بيت السكر الذي بقي خاليا تماما الآن .

* * *

المحتوى

* * *

COUTENTS

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 76 , Year 19 Autumn 1993

Arab Writers Union --- Damascus, Syria

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 76 Year 19 Autumn 1993

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

السعر ٢٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س او ما يعادلها